A B D U L L A H I B R A H I M

د. عبد الله إبراهيم

موسوعة السرد العربيّ



1

طبعة موسّعة

موسوعة السرد العربيّ (1) / موسوعات
د. عبد الله إبراهيم / مؤلّف من العراق
طبعة جديدة موسّعة ، 2008

المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنايع ، بناية عيد بن سالم ،
ص. ب 5460-11 ، هاتفاكس 751438 / 752308 1 00961
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص. ب 9157 ، عمّان 11191 ، الأردنّ
هاتف 5605432 6 00962 ، هاتفاكس 5685501 6 00962
e-mail : info@airpbooks.com
موقع الدار الإلكترونيّ : www.airpbooks.com
تصميم الغلاف والإشراف الفنّي :
الخطوط ولوحة الغلاف :
زهير أبو شايب / الأردنّ
الصفّ الضوئيّ :
رشاد برس / بيروت ، لبنان
التنفيذ الطباعيّ :
رشاد برس / بيروت ، لبنان

ISBN 9953-36-245-9

موسوعة السرد العربي

د. عبدالله إبراهيم

موسوعة السرد العربي

(طبعة موسّعة)

(1)

تمهيد
السردية: التلقي، والاتصال، والتفاعل الأدبي

1. السرد العربي: مسارات صعبة.

استغرق العمل على هذه الموسوعة نحو عشرين سنة. فقد بدأ الإعداد لمادّتها الأولية في النصف الثاني من ثمانينيات القرن العشرين، ولم ينقطع البحث في السرد العربي قديمه وحديثه منذ ذلك الوقت إلى اليوم الذي دفعت فيه هذه الطبعة إلى الناشر، ولكن من التمحّل القول بأن فكرة إعداد كتاب موسوعي يتتبّع نشأة السرديات العربية منذ العصر الجاهلي إلى الآن، ويتقصّى أبنيتها السردية والدلالية، ويقدّم وصفا مفصلا للأنواع الكبرى فيها، كان واضحا في ذهني، جاهزاً لا ينقصه سوى التنفيذ؛ فذلك بعيد كل البعد عن الحقيقة، بل إنني أستطيع القول بأن فكرة الموسوعة بدأت تلوح لي في حوالي منتصف التسعينيات، حينما وجدت دراساتي في مجال السرد تتسع، وتتشعّب، وتتراكم، وتغطّي حقبا متتالية، فشرعت أعيد التفكير في الطريقة التي أكيّف فيها الدراسات والبحوث المنجزة والمخطط لها، بما يجعلها تخدم الغرض الذي أطمح إليه، وهو رسم المسار المعقّد للسردية العربية تكوينا وبنية خلال هذه الحقبة الطويلة، وتبيّن لي، وأنا أتولّى تدريس القديمة منها والحديثة لأكثر من عقد من السنين في عدد من الجامعات العربية في المشرق والمغرب، وأمارس البحث في هذا المجال لنحو ربع قرن، غياب الوعي بمسارها، فالمعلومات الشائعة إنما هي نبذ متناثرة، وتاريخية الطابع، ولا تهدف إلى ربط النصوص ببعضها ببعض، ولا تستنطق أبنيتها الدلالية، ولا تعنى بأصولها الشفوية، وعلاقتها بالنصوص الدينية.

وإذا كان القارئ العربي أنتج وعيا مختزلا بمسار الشعر العربي، بسبب الطريقة الخطّية العتيقة التي سارت عليها كتب تاريخ الأدب، فقد حُرم، بصورة عامة، من معرفة السرديات العربية التي قامت بتمثيل المخيال العربي ـ الإسلامي، واختزنت رمزيا كل التطلّعات الكامنة فيه، والتجارب العميقة التي عرفها، وتخيلها. وتعرّضت، طوال أكثر من ألف وخمسمئة سنة، إلى سوء فهم، نتيجة التركيز على الشعر، من جهة أولى، وعدم امتثال معظم المرويات السردية لشروط الفصاحة المدرسية التي أنتجتها البلاغة العربية في العصور المتأخرة، تلك

الشروط المعيارية التي أصبحت تحدّد قيمة الأدب، من جهة ثانية، وبسبب عدم اعتراف الثقافة المتعالمة بقيمتها التمثيلية سواء أكان ذلك عند القدماء أم عند المحدثين، إلا في حدود ضيقة، وذلك حينما تشكّلت الأنواع السردية القديمة، وحينما انبثقت الأنواع الجديدة من خضمّ التراث السردي المتحلّل الذي يعدّ رصيدها الأول، من جهة ثالثة. وقد اختزلت مادة السرديات العربية إما إلى وقائع تاريخية، وإخبارية، أو إلى أباطيل مُفسدة.

ويدرك كلّ من قيض له العمل في هذا المجال، الجهل شبه التام بالخلفيات الشفوية والدينية للمرويات السردية، ثم الجهل بالعلاقات المتشابكة بين النصوص التي تنتمي إلى أنواع مختلفة، والجهل بأبنيتها السردية والدلالية، والجهل بوظائفها التمثيلية، فكأن وعينا بأدبنا ناقص، وكأن تاريخ الأدب العربي يقفز على رجل واحدة. ولا يمكن الادّعاء بأن هذه الموسوعة ستجعله يسير على رجلين، فذلك أمر يتجاوز قدرتها، ويفوق طموحها قطعاً، إنما تريد المساهمة في تنشيط الاهتمام بهذا الجانب، كونها وقفت على الأنواع السردية الأساسية، وتشكّلاتها، ضمن السياقات الثقافية الحاضنة لها، ولم تعن بالنصوص المتفرّقة التي لم تندرج ضمن الأنواع الكبرى، إلا في كونها أصولا لها أو تشقّقات عنها، فذلك مطمح كبير لم تتوفر عليه.

إن معالجة النصوص السردية بطرائق منهجية حديثة لم تظهر في الثقافة العربية الحديثة إلاّ في الربع الأخير من القرن العشرين، والمحاولات القليلة السابقة كانت بدايات مهجّنة من دراسات متعدّدة في مناهجها ومرجعياتها، إلى ذلك فالاهتمام بتحليل السرد العربي القديم كان نادراً، ولم يبعث إلاّ في وقت متأخر، وما زالت تلك المادة الخام بأمسّ الحاجة إلى فحص نقدي عميق، يستخرج سماتها الأسلوبية، والبنائية، والدلالية، وذلك لا يتأتى إلاّ بجهد جماعي يلفت الانتباه إلى هذه الذخائر المطمورة في الأدب العربي القديم.

ويعرف المعنيون بهذا الموضوع صعاب التوغل في ذلك العالم شبه المجهول، المترامي الأطراف، الذي لم يُستكشف منه سوى جزء صغير، لأسباب ثقافية ودينيّة، ويعرفون القضية الأكثر خطورة وحساسية؛ وهي: العلاقات المتشابكة بين نشأة المرويات السردية، ونشأة النصوص الدينية، ونشأة الأخبار والتواريخ، وقصص الأنبياء والإسرائيليات، إلى حدٍّ أصبح فيه تخليص المرويات السردية من كل ذلك أمرا مستحيلا؛ إذ كانت العناصر المذكورة، بأطرها الثقافية الكلية، الحاضنة التي تشكّلت في وسطها تلك المرويات، فصاغت خصائصها الفنية صوغا شبه تام، وهذا هو السبب الذي دفعنا إلى معالجة المرويات السردية ضمن السياقات الثقافية التي تكوّنت فيها.

والأمر الآخر الذي يلاحظه كل متفحّص هو: الخصائص الشفوية للمرويات السردية، وذلك يعود إلى أنها ظهرت في أوساط شفوية يقوم الإرسال والتلقّي فيها على أسس متصلة

بسيادة التفكير الشفوي، واستند ذلك التفكير إلى أصول دينية، فالشفاهية انتزعت شرعيتها في الفكر القديم بناء على أصول دينية، ومن هنا أصبحت ممارسة مبجّلة؛ لأنها عمّمت أسلوب الإسناد الذي فرضته رواية الحديث النبوي على مجالات أخرى لا صلة لها بالدين، وبذلك أصبح الإسناد ركنا أساسا لا يمكن تجاوزه في المرويات السردية.

وكان الإسناد يعامل، في الثقافة العربية القديمة، وبخاصة الدينية، على أنه جزء من الدين، إذ انتقلت القداسة إليه بفعل المجاورة، مجاورته لمتون الحديث النبوي، كونه حاملاً لتلك النصوص المقدسة. وكما أن الصلة قوية وضرورية بين السند والمتن، فقد تجلّت، بالصورة نفسها، في المرويات السردية بين الراوي والمروي، وهذا النسق لا يظهر الاّ في الثقافات الشفاهية. وقام التدوين بدور الوسيلة التي ثبّتت ذلك النسق وقيّدته، دون أن تخلخل العلاقة بين ركنيه الأساسيين المذكورين، إلى ذلك فالشفاهية هي التي منحت المرويات القديمة هويتها المميزة، وربطُ تلك المرويات بأصولها، والمؤثرات الفاعلة في تكوينها، لا يمثل أي خفض لقيمتها الأدبية، إنما يصف واقع حالها من حيث النشأة والتطور، فتلازم الأصول في الثقافات القديمة معروف وشائع.

ينتمي السرد العربي القديم إلى السرود الشفوية، فقد نشأ في ظل سيادة مطلقة للمشافهة، ولم يقم التدوين، الذي عرف في وقت لاحق، إلا بتثبيت آخر صورة بلغها المروي. ولم تكن الشفاهية نظاما طارئا بل كانت محضنا نشأت فيه كثير من مكونات الثقافة العربية في مظاهرها الدينية والتاريخية والأدبية واللغوية، واستمدت الشفاهية قوتها المعرفية من الأصول الدينية التي وجهتها توجيها خاصا، بما يجعلها تندرج في خدمة الدين، رؤية وممارسة. وتتحدّر المرويات السردية عن جذور شفوية، فهي "فن لفظي"[1] يعتمد على الأقوال الصادرة عن راوٍ، يرسلها إلى متلقٍّ، ولهذا السبب كانت الشفاهية موجِّها رئيسا في إضفاء السمات الشفوية على الملاحم، والحكايات الخرافية والأسطورية، وجرى تمييز بين السرود الشفوية والسرود الكتابية. ولم يخضع التمييز لعامل الزمن كون الأولى تنتمي إلى الماضي البعيد، والثانية إلى العصر الحديث، إنما وضعت في الحسبان الخواص الفنية المميزة للبنى السردية في كل منهما، إذ اتصفت المرويات السردية الشفوية بأنها تتألف من "الراوي وحكايته والمتلقّي الضمني" أما السرود الكتابية، فإنها تتألف من "تمثيل" لكل من "الراوي وحكايته والمتلقّي الضمني"[2].

يقرن هذا التمييز السرود الشفوية بالبروز الكامل للمكونات السردية التي تكوّنها بما يجعل كل مكون عنصرا قائما ظاهرا؛ ذلك أن المرويات الشفوية لا توجد إلا بحضور جليّ لراوٍ، ومرويّ له، ولا يمكن تغييب أي مكوّن، الأمر الذي يقرر أن تلك المرويات استمدت وجودها من نمط الإرسال الشفوي الذي كان مهيمنا زمنا طويلا في البنية الذهنية للمجتمعات

البشرية، كما أن ذلك التمييز، يحجب عن السرود الكتابية، صفة إشهار مكونات البنية السردية، ويها يستبدل نوعا من "التمثيل" لتلك المكونات، ولكنه لا يلغيها.

وفيما يمكن القول بأن المرويات الشفوية تضع "مسافة" واضحة بين مكونات البنية السردية، فالراوي غالبا ما يكون متعينا، سواء بسماته أم بالمسافة التي تفصله زمانيا عما يروي، بحيث يروي أحداثا لا تعاصره، وقد لا ترتبط به إلا لكونه راويا لها فحسب، ونصطلح على هذا الراوي بـ "الراوي المفارق لمرويّه" لأنه يروي متونا لا تنتسب إليه، فإنّ تجليات "الراوي المتماهي بمرويه" تظهر بصورة أكثر في السرود الكتابية، وفي هذه السرود تغيب "المسافة" بين مكونات البنية السردية، وغالبا ما تختفي وراء "ضمير" يحيل على شخص مجهول، لا يعلن عن حضوره، ويتجنب الإشارة إلى نفسه، ويؤدي وظيفته في تشكيل المروي بوصفه جزءا منه، ولا يعنى بتوجيه خطابه مباشرة إلى مروي له ذي ملامح متعينة، وبذلك تكاد تتوارى الخصائص الشفوية، ويصبح الخطاب السردي وحدة كلية متجانسة، تتطلب تدقيقا وتفحصا من أجل كشف مكونات البنية السردية؛ ذلك أن الكتابة، على نقيض المشافهة، لا تستدعي انفصالا بين المؤلف والخطاب، شأن المشافهة التي تلزم ضرورة الانفصال بين الراوي والمروي؛ لأنها تستعين بالصوت المسموع وسيلة لها، فيما تعتمد الكتابة على الحرف أداة لصوغ الخطاب السردي.

أفضى هذا التفريق إلى وصف السرود الشفوية بـ"العرضية" ووصف السرود الكتابية بـ"الدائمة"[3] لأن الأولى تتغير بتغير الرواة وعصورهم، فيما تظل الثانية خالدة، يمكن إعادة إنتاجها وتأويلها في أزمنة وأمكنة مختلفة، فضلا عن قدرة السرود الكتابية على الاندراج في سياق قراءات وتأويلات جديدة، كلما تغير الزمن، مع احتفاظها بالأصل الذي ظهرت فيه، فيما لا تتصف المرويات الشفوية بسمة الثبات والبقاء، الأمر الذي يعرّضها للتغيير والتزييف والفناء، بمرور الزمن.

2. السردية: حدود المفهوم.

تُعنى "السردية" باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النُظم التي تحكمها وتوجّه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها[4] ووُصِفتْ بأنها "نظام نظري، غُذّي، وخصّب، بالبحث التجريبي"[5]. وتبحث السردية في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد على أن السردية، هي: المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوبا، وبناء، ودلالة.

وقد أفضت العناية الكلية بأوجه الخطاب السردي إلى بروز تيارين رئيسين في السردية،

أولهما: السردية الدلالية التي تعنى بمضمون الأفعال السردية، دونما اهتمام بالسرد الذي يكوّنها، إنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال، ويمثل هذا التيار: بروب، وبريمون، وغريماس. وثانيهما: السردية اللسانية التي تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد، ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي. ويمثل هذا التيار، عدد من الباحثين، من بينهم: بارت، وتودروف، وجنيت.

وشهد تاريخ السردية محاولة للتوفيق بين منطلقات هذين التيارين، إذ سعى جاتمان وبرنس إلى الإفادة من معطيات السردية في تياريها: الدلالي واللساني، والعمل على دراسة الخطاب السردي بصورته الكلية، وفيما اتجه اهتمام برنس إلى مفهوم التلقّي الداخلي في البنية السردية، من خلال عنايته بمكوّن المروي له، اتجه اهتمام جاتمان إلى البنية السردية عامة، فدرس السرد بوصفه وسيلة لإنتاج الأفعال السردية، وبحث في تلك الأفعال بوصفها مكونات متداخلة من الحوادث والوقائع والشخصيات التي تنطوي على معنى. وعدّ السرد نوعا من وسائل التعبير، في حين عدّ المروي محتوى ذلك التعبير، ودرسهما بوصفهما مظهرين متلازمين من المظاهر التي لا يتكوّن أي خطاب سردي من دونهما[6].

اشتقّ تودروف، في عام 1969، مصطلح Narratology بيد أنّ الباحث الذي استقامت على جهوده السردية في تيارها الدلالي، هو الروسي بروب (1895 ـ 1970) الذي بحث في أنظمة التشكّل الداخلي للخرافة الروسية حينما خصّها ببحث مفصّل انصب اهتمامه فيه على دراسة الأشكال والقوانين التي توجه بنية الحكاية الخرافية[7]، فأقرّ الباحثون اللاحقون في حقل السردية ريادته المنهجية والتاريخية في هذا المجال[8]. وسرعان ما أصبح بحثه في البنية الصرفية للخرافة الروسية موجّها أساسا لعدد كبير من الباحثين، أطلق عليهم شولز "ذرية بروب"[9]، كغريماس، وبريمون، وتودروف، وجنيت. وعملت "ذرية بروب" على توسيع حدود السردية، لتشمل مظاهر الخطاب السردي كلها، واتجهت بحوثهم اتجاهين، أولهما "السردية الحصرية" وهدفت إلى إخضاع الخطاب لقواعد محددة بغية إقامة أنظمة دقيقة تضبط اتجاهات الأفعال السردية. وثانيهما "السردية التوسيعية" وتطلّعت إلى إنتاج هياكل عامة، توجّه عمل مكونات البنية السردية، لتوليد نماذج شبه متماثلة، على غرار نماذج التوليد اللغوي في اللسانيات.

اقتصر اهتمام السردية، أول الأمر، على موضوع الحكاية الخرافية والأسطورية، واستنباط الخصائص المميزة للبطل الأسطوري، ثم تعدّدت اهتمامات السرديين، لتشمل الأنواع السردية الحديثة كالرواية والقصة القصيرة، فظهر عدد من الباحثين في هذا الشأن أولوا تلك الأنواع جلّ اهتمامهم، مثل: باختين، وأوسبنسكي، وأمبرتو إيكو، وجوليا كرستيفا، وفردمان، وشولز، وفاولر، وغيرهم، وخصّبت دراساتهم جميعا هذا المبحث

النقدي الجديد، ووسّعت آفاقه، وبصدوركتاب جيرار جنيت "خطاب السرد" في عام 1972 اعتُرف بالسردية بوصفها مبحثا متخصّصا في دراسة المظاهر السردية للنصوص بأنواعها كافة، وفي هذا الكتاب جرى تثبيت مفهوم السرد، وتنظيم حدود السردية(10).

تتشكّل البنية السردية للخطاب، من تضافر ثلاثة مكونات: الراوي، والمروي، والمروي له. يُعرف الراوي، بأنه ذلك الشخص الذي يروي الحكاية، أو يُخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة(11) ولا يشترط أن يكون اسما متعيّنا، فقد يتوارى خلف صوت، أو ضمير، يصوغ بوساطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع، وجرت العناية برؤيته تجاه العالم المتخيّل الذي يكوّنه السرد، وموقفه منه، واستأثر بعناية كبيرة في الدراسات السردية. أما المروي فهو كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص، ويؤطّره فضاء من الزمان والمكان. وتعدُّ "الحكاية" جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل كل العناصر حوله، وفُرّق بين مستويين في المروي، الأول "متوالية من الأحداث المروية، بما تتضمنه من ارتجاعات، واستباقات، وحذف"، وقد اصطلح الشكلانيون الروس على هذا المستوى بـ"المبنى" والثاني "الاحتمال المنطقي لنظام الأحداث" وقد اصطلحوا عليه بـ"المتن"(12) فالمبنى يحيل على الانتظام الخطابي للأحداث في سياق البنية السردية، أما المتن فيحيل على المادة الخام التي تشكل جوهر الأحداث، في سياقها التاريخي(13).

اتسع مجال البحث حول المبنى والمتن بوصفهما وجهي المروي المتلازمين، إذ ميز جاتمان بين "القصة" وهي سلسلة الأحداث، وما تنطوي عليه من أفعال ووقائع وشخصيات محكومة بزمان ومكان، و"الخطاب" وهو التعبير عن تلك الأحداث، وخلص إلى القول "إن القصة هي محتوى التعبير السردي، أما الخطاب فهو شكل ذلك التعبير"(14). والفرق بين المحتوى وكيفية التعبير عنه، فرق كبير، فالأول يحيل على المتن، فيما يحيل الثاني على المبنى. أما المروي له، فهو الذي يتلقّى ما يرسله الراوي، سواء أكان اسما متعينا ضمن البنية السردية، أم شخصا مجهولا. ويرى برنس "إن السرود، سواء أكانت شفوية أم مكتوبة، وسواء أكانت تسجل أحداثا حقيقية أم أسطورية، وسواء أخبرت عن حكاية أم أوردت متوالية بسيطة من الأحداث في زمن ما، فإنها لا تستدعي راويا، فحسب، بل مرويا له أيضا. والمروي له شخص يوجّه إليه الراوي خطابه، وفي السرود الخيالية ـ كالحكاية، والملحمة، والرواية ـ يكون الراوي كائنا متخيلا، شأن المروي له"(15).

جعل البحث في البنية السردية الاهتمام بالمروي له أكثر موضوعية من ذي قبل، ذلك أن أركان الإرسال الأساسية، من راو ومروي ومروي له، استُكملت، مما سهّل فعالية الإبلاغ السردي، الذي هو الحافز الكامن خلف الأثر السردي. وتكشف أية نظرة إلى العلاقات التي

تربط الراوي بالمروي وبالمروي له أن كل مكوّن لا تتحدّد أهميته بذاته، إنما بعلاقته بالمكونين الآخرين، وأن كل مكوّن سيفتقر إلى أي دور في البنية السردية، إن لم يندرج في علاقة عضوية وحيوية معهما، كما أن غياب مكوّن ما أو ضموره، لا يخلّ بأمر الإرسال والإبلاغ والتلقّي، فقط، بل يقوض البنية السردية للخطاب، ولذلك، فالتضافر بين تلك المكونات، ضرورة ملزمة في أي خطاب سردي.

ليست السردية نموذجا تحليليا جامدا ينبغي فرضه على النصوص، إنما هي وسيلة للاستكشاف العميق المرتهن بقدرات الناقد، ومدى استجابة النصوص لوسائله الوصفية، والتحليلية، والتأويلية، ولرؤيته النقدية التي يصدر عنها، فالتحليل الذي يفضي إليه التصنيف والوصف، متصل برؤية الناقد، وأدواته، وإمكانياته في استخلاص القيم والسمات الفنية الكامنة في النصوص. وبما أن الدقة لا تتعارض مع كلية التحليل وشموليته، فالحاجة تفرض على السردية الانفتاح على العلوم الإنسانية والتفاعل معها، لأن كشوفاتها تغذّي السردية في إضاءة مرجعيات النصوص الثقافية والدينية، بما يكون مفيدا في مجال التأويل وإنتاج الدلالات النصية، ويمكن استثمارها في تصنيف تلك المرجعيّات، ثم كشف قدرة النصوص على تمثيلها سرديا، إلى ذلك يمكن أن توظّف في المقارنات العامة، ودراسة الخلفيات الثقافية كمحاضن للنصوص، ومن المؤكد أن ذلك يسهم في إضفاء العمق والشمولية على التحليل النقدي، بما يفيد السردية التي يظل رهانها متصلا برهان المعرفة الجديدة.

قوبلت السردية، في الثقافة العربية الحديثة، بالترحاب والمقاومة معا، ومرت مدة طويلة قبل أن تتخطّى تلك الصعاب، وتراوغ سوء الفهم، وتنتزع الشرعية في بعض الأوساط الثقافية والأكاديمية، وإذا عدنا إلى السياق الثقافي الذي عُرفت فيه خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، نجد انشطارا في المواقف كان تبلور حولها، فمن جهة أولى ضربت السردية الدراسات القديمة في الصميم، حينما نقلت النقد من الانطباعات الشخصية العابرة، والتعليقات الخارجية، والأحكام الجاهزة إلى تحليل الأبنية السردية، والأساليب، والأنظمة الدلالية، ثم تركيب النتائج في ضوء تصنيف دقيق، ومعمّق لمكونات النصوص السردية، وبذلك قدّمت قراءة مغايرة للنصوص السردية، ومن جهة ثانية، حامت شكوك جديّة حول قدرة السردية على تحقيق وعودها؛ لأن كثيرا من الدراسات السردية وقعت أسيرة الإبهام، والغموض، والتطبيق الحرفي للمقولات الجاهزة فيها، دون الأخذ بالحسبان السياقات المتفاوتة بين النصوص، والاختلاف في استخدام المفاهيم، ممّا أوقد شكّاً في القيمة المعرفية للسردية، واحتاج الأمر جهدا كبيرا ينقّيها من الشوائب التي لحقت بها، ومن ذلك فقد طُرحت اجتهادات عدّة تهدف إلى تحقيق دلالة المصطلح النقدي الذي تستعين به.

لعل أبرز ما استأثر بالنقاش في هذا المجال، هو: مصطلح "السردية" الذي استخدمناه

كمقابل لـ"Narratology" باعتباره المصطلح الأدق، والأكثر تعبيرا عن المفهوم، وجعلناه عنوانا لبحث الدكتوراه في عام 1988 إذ أوضحنا بأن المصدر الصناعي في العربية، يدل على حقيقة الشيء وما يحيط به من الهيئات والأحوال، كما أنه ينطوي على خاصية التسمية والوصف معا. فـ"السردية" بوصفها مصطلحا، تحيل على مجموعة الصفات المتعلّقة بالسرد، والأحوال الخاصة به، والتجليات التي تكون عليها مقولاته الأساسية، وعلى ذلك فهو الأكثر دقة في التعبير عن طبيعة الاتجاه الجديد في البحث الذي يجعل مكونات الخطاب السردي وعناصره موضوعا له، كما أننا آثرنا الشكل البسيط للمصطلح، وسرعان ما شاع بسبب دقته وبساطته.

حيثما سيتردّد مصطلح "السردية العربية" في هذه الموسوعة، فلا يحيل على مقصد عرقي، إنما الهدف منه الوقوف على المرويات السردية القديمة، والنصوص السردية الحديثة، التي تكوّنت، أغراضا وبنى، ضمن الثقافة التي أنتجتها اللغة العربية، والتي كان التفكير والتعبير فيها يترتب بتوجيه من الخصائص الأسلوبية والتركيبية والدلالية لتلك اللغة، وكانت الشفاهية التي استندت إلى قوة دينية، جعلت اللغة العربية وسيلة التعبير الأساسية في ثقافة تتصل بها مباشرة، فهي لغة الخطاب الديني الذي ينطوي على تلك القوة، الأمر الذي مكّن اللغة العربية، بوساطة القوة الدينية، أن تمارس حضورها الثقافي في بلاد كثيرة، تستوطنها أعراق متعددة، قديما وحديثا، مما جعل مظاهر التعبير فيها تخضع لخصائص العربية وسماتها.

3. المكاسب والرهانات.

في ضوء علاقة بعض النقاد العرب الشائكة بالسردية، انصرف الاهتمام إلى المفاهيم والنماذج التحليلية، وندر أن جرى اهتمام معمّق باستكشاف مستويات النصوص الأدبية، فالأكثر وضوحا كان استخدام النصوص لإثبات صدق فرضيات السردية، وليس توظيف معطياتها لاستكشاف خصائص تلك النصوص، إذ قلبت الأدوار، وأصبحت النصوص دليلا على أهمية النظرية وشمولها، وانتهى الأمر بأن أصبحت المقولات السردية شبه مقدّسة لدى عدد كبير من ممارسي النقد. وكل نص لا يستجيب للإطار النظري الافتراضي يعدّ ناقصا وغير مكتمل، ولا يرقى إلى مستوى التحليل، وينبغي إهماله، أو نفيه من قارة السرد، ولهذا شُغل بعض النقاد بتركيب نموذج تحليلي من خلال عرض النماذج التحليلية التي أفرزتها آداب أخرى، فجاءت النصوص العربية على خلفية بعيدة لتضفي شرعية على إمكانات النموذج التحليلي المستعار وكفاءته، وبدل أن تستخدم المقولات دليلا للتعرّف على النص، جرى العكس، إذ جيء بالنصوص لتثبت مصداقية الإطار النظري للسردية.

إن علاقة مقلوبة بين السردية والنصوص الأدبية ستفضي لا محالة إلى قلب كل الأهداف التي تتوخّاها العملية النقدية، فليس النقد ممارسة يقصد بها تلفيق نموذج تحليلي من نماذج انتجتها سياقات ثقافية أخرى، إنما اشتقاق نموذج من سياق ثقافي بعينه دون إهمال العناصر المشتركة بين الآداب الانسانية الأخرى، ثم الاستعانة به أداةً للتحليل، والاستكشاف، والتأويل، وليس تمزيق النصوص لتأكيد كفاءة ذلك النموذج الافتراضي. تلك العلاقة المقلوبة بين السردية والنصوص قادت إلى هوس في التصنيف الذي لا ينتج معرفة نقدية، ولا يتمكّن من إضاءة النصوص، ناهيك عن التصميم المسبق لفرض النموذج على نصوص لا يفترض بها أن تستجيب له إلا بعد تخريبها.

وكان لهذا الأمر أثره في الدراسات السردية إذ توهم كثيرون أنها تقتصر على تطبيق نماذج جاهزة، أو التعريف بالمصطلحات، أو عرض النتائج التي توصل إليها السرديون في الثقافات الأخرى، وكل ذلك يتصل بحالة ما قبل ممارسة النقد، أي بالمرحلة التي يبدأ فيها الناقد بتكوين فكرة عن هذا الموضوع. وتبدأ العملية النقدية بعد هضم هذه الاجراءات الشكلية الضرورية، والتعرف إليها، وهي ليس من النقد بشيء، ولا يلزم ظهورها فيه. ولو نظرنا إلى تركة الدراسات النقدية خلال العقود الثلاثة الأخيرة لوجدنا أن كثيرا منها شغل بهذه المقدمات الاجرائية التي لا صلة لها بالنقد، إنما يمكن أن تكون موضوعات ضمن تدريس النقد في الجامعات والمعاهد المتخصصة للتعريف باتجاهات النقد ومدارسه، وطرائق التحليل فيه.

ولم يجر اتفاق بين النقاد العرب على نموذج تحليلي سردي شامل يمكن توظيفه في دراسة النصوص السردية العربية القديمة، ولا اتفق على نموذج يصلح لتحليل النصوص الحديثة، فوقع تضارب في توظيف نماذج مستعارة من سرديات أخرى، ولهذا لم ينتظم أفق مشترك لنظرية سردية عربية تمكّن النقاد العرب من تحليل أدبهم، إذ اختلفوا في كل ما له صلة بذلك، فأخفقوا في الاتفاق على اقتراح نموذج عام يستوعب عملية التحليل السردي للنصوص، أو حتى نماذج جزئية تصلح لتحليل مكونات البنية السردية، مثل أساليب السرد، ووسائله، وبناء الشخصيات، والأحداث، والخلفيات الزمانية والمكانية.

وعلى الرغم من ذلك أنجزت السرديةُ مهمة جليلة، إذ خلخلت ركائز النقد التقليدي، ودفعت برؤية جديدة لعلاقة النقد بالأدب، وأزاحت الانطباعات الذاتية إلى الوراء، وزجت بمفاهيم جديدة إلى الممارسة النقدية، وفي بعض الأحيان قدّمت أمثلة تحليلية جيدة. وحالة الاضطراب التي رافقت دخولها إلى النقد العربي الحديث أمر متوقّع في ثقافة تموج بالمتناقضات، ولم تفلح بعد في تطوير حوار عميق بين مواردها المتعددة، وينبغي أن نتعامل مع كل ذلك على أنه مقدمات لقبول الأفكار الجديدة، وتكييفها، وإعادة إنتاجها بما يفيد الأدب العربي.

وفي وقت تحاورت فيه المناهج النقدية طويلا في الثقافة الغربية، وفي سواها، واستفادت اللاحقة من السابقة، واستثمرت كشوفاتها، وأدرجتها فيها، وقامت بتجديدها، حدث العكس في نقدنا الحديث، فصورة النقد ملتبسة لدينا، فإذا أخذنا الممارسة النقدية في الدرس الجامعي، نجد أن كثيرا من الجامعات لم يزل يدرس النقد على أنه جزء من تاريخ الأدب، ويعتمد الشروحات والأحكام، ولم يقترب بعد من المفهوم النظري للنقد الحديث القائم على الاستنطاق والتحليل والتأويل، وتوفير الظروف المنهجية المناسبة لقراءة النصوص قراءة نقدية فعالة تفكك مكونات النص، وتنتج منه معرفة أدبية جديدة تساعد القارئ في تلقيه بطريقة أفضل، ولعلنا نعثر على هذه الظاهرة في كثير من الجامعات التي تتغذّى على فكرة التعليم التقليدي، حيث لا تتوفر مقومات التفكير الحديث، فيما نجد جامعات لم تتبن فكرة الحداثة النقدية فحسب إنما استعارت السياق الثقافي الحاضن لها، فغرقت في المشكلات النظرية للنقد، وتمحّلتْ في تبنى مناهج نقدية بمعزل عن حركة الأدب نفسه، ونجد في جامعات أخرى أن التعلق بفكرة الأصالة، وإضفاء المعطى الديني على الدرس الأدبي، قد حال دون الإفادة من الأفكار الحديثة التي أفرزتها الحركة النقدية خلال القرن العشرين.

4. السرد: التلقّي والتواصل.

ولا يمكن فهم أهمية السردية في تحليل النصوص إن لم تربط بنظرية "التلقّي" التي تعنى بتداول النصوص وتلقّيها، وإعادة إنتاج دلالاتها، سواء أكان ذلك في الوسط الثقافي الذي تظهر فيه، وهو ما نصطلح عليه بـ"التلقّي الخارجي" أم داخل العالم الفنّي التخيّلي للنصوص الأدبية ذاتها، وهو ما نصطلح عليه بـ"التلقّي الداخلي" ولا تكتسب نظرية التلقّي قيمتها المعرفية إلا إذا نُزلّت منزلتها الحقيقية، بوصفها نشاطاً فكرياً متصلاً بنظرية أكثر شمولاً هي نظرية "الاتصال" التي استفادت من البحث الفلسفي في مجال التواصل الذي يعتبر وسيلة التفاعل الأساسية بين الأفراد والجماعات، للتحكّم بالأنظمة المادية والرمزية، وبخاصة الآداب السردية، وهذا ما جذب اهتمام الفلاسفة الألمان منذ وقت مبكّر، وبخاصة فلاسفة مدرسة "فرانكفورت" الذين أفلحوا في تأسيس نظرية فلسفية نقدية، كان لها أكبر الأثر في تغذية الفكر الفلسفي المعاصر بالمضامين الخاصة بالتفاعل والتواصل الاجتماعيين، وعلى يدي "هابرماز" استقام نقد صارم لمعطيات العقل الغربي الذي تحوّل إلى "عقل أداتي" فطرح مفهوم "العقل النقدي الاتصالي" الذي يرتبط بالحداثة فينتجها وتنتجه، معتبراً ذلك العقل الوسيلة التي تخرج بها الفلسفة من بعدها الذاتي الضيّق إلى أفقها الاجتماعي الواسع(16).

أصرّ "هابرماز" على أن هذا العقل قادر على الانخراط ضمن صيرورة الحياة الاجتماعية عبر التواصل، باعتبار أنّ أفعال الفهم المتبادل تلعب دور آليّة ترمي إلى تنسيق العمل، فالأعمال التواصلية تشكّل نسيجاً يتغذّى من موارد العالم المعيش، وتشكّل، نتيجة لذلك

"الوسيط" الذي تعيد انطلاقاً منه أشكال الحياة العيانية إنتاج ذاتها[17]. وإذا نظرنا إلى المؤثرات التي تركها الشكلانيون الروس، ومدرسة براغ، فضلاً عن "إنغاردن" و"غادامير" ثم "ياوس" و"آيزر" في ظروف نشأة نظرية التلقّي، فإنها مدينة لذلك النشاط العارم الذي بلورته نظرية الاتصال.

وكثيراً ما أشار روّاد هذه النظرية إلى عمق الصلة بين الاثنين، بل ذهبوا إلى أنّ جهودهم تترتب ضمن أفق نظرية الاتصال، وهو ما أكده "ياوس" حينما قرّر أنّ نظرية التلقّي لا بد أن تبلغ مداها في نظرية أعم في الاتصال، لأن الاتجاهات النقدية الحديثة وضعت قضية الاتصال في صلب اهتمامها، فكل المحاولات التي تتبلور من أجل صياغة نظرية تلقّي الأدب، إنما هي مرتبطة بنظرية الاتصال، فالغاية من ذلك تقدير وظائف الإنتاج الأدبي والتلقي والتفاعل، وكل ما يتصل بذلك. ويشاركه في ذلك "آيزر" الذي يشتغل على مفاهيم البنية والوظيفة والاتصال، وجهوده قائمة على تنظيم صيغة التفاعل بين النص والقارئ، من أجل سريان الفاعلية بينهما، فهو يفهم الاتصال الأدبي على أنه نشاط مشترك بين القارئ والنص، بحيث يؤثّر أحدهما في الآخر من خلال عملية تنظيم تلقائية[18].

تعدّ نظرية التواصل إحدى الخلفيات المنهجية التي أثْرَتْ السردية. وكان الاهتمام بالتواصل الخارجي بين النصوص الأدبية والمتلقّين مثار عناية رواد نظرية التلقّي، وذلك قبل أن تتوسع اهتمامات الباحثين اللاحقين، لتنقل الاهتمام من التلقّي الخارجي إلى التلقّي الداخلي، الذي يُعنى بفحص طبيعة التراسل الداخلي في النصوص الأدبية، والسردية منها على وجه خاص، واندمج هذا الاهتمام بالجهود المتنوعة التي بلورتها الدراسات السردية التي تعمّقت في وصف مستويات النصوص الأدبية وأبنيتها وأنظمتها الدلالية، وبُذلت جهود كبيرة في معاينة التلقّي الداخلي استنادا إلى فرضية أساسية، وهي: أنّ الإرسال السردي داخل النصوص لا بدّ أن يتم بين "الراوي" باعتباره قطب الإرسال، و"المروي له" بوصفه قطب التلقّي، فالمادة السردية إنما هي مداولة قوامها الإرسال والتلقّي، ولا ينبغي فهم دور "المروي له" على أنه دور من يتلقّى فقط، وينفعل بما يُرسل إليه، فوظائفه أكثر من ذلك، وقد حدّدها برنس، بأنها: تتصل بنوع التوسط بين الراوي والقارئ، وفي الكيفية التي يسهم فيها بتأسيس هيكل السرد، وتحديد سمات الراوي، وكشف مغزى النص، وتنمية حبكة الأثر الأدبي، وتحديد مقاصده[19].

كان جاتمان قد حدّد مستويات عدة للإرسال والتلقّي، تبعاً لنوع العلاقة التي تربط المرسل بالمتلقّي، فتوصّل إلى ضبط المستويات الآتية:

1. مستوى يحيل على مؤلف حقيقي، يُعزى إليه الأثر الأدبي، يقابله قارئ حقيقي يتجه إليه ذلك الأثر.

2. مستوى يحيل على مؤلف ضمني، يجرّده المؤلف الحقيقي من نفسه، يقابله قارئ ضمني يتجه إلى الخطاب.

3. مستوى يحيل على راوٍ ينتج المروي، يقابله مروي له يتجه إليه الراوي.

ويرى جاتمان أنّ "النص السردي" يكون نتاجاً للمستويين الثاني والثالث، فإليهما تعود مهمة إنتاج الأثر السردي المجرّد قبل أن تغذّيه القراءة بإمكانات التأويل[20].

وذهب جوناثان كلر المذهب ذاته، لكنه اشتقّ أربعة مستويات للتلقّي في النصوص السردية: مستويان خارجيان متصلان بالمؤلف والقارئ بالمعنى العام والخاص لكلّ منهما، ومستويان داخليان متصلان بالراوي والمروي له، سواء أكان ذلك متعلقاً بالراوي والمروي له بوصفهما مرسلاً ومتلقياً، أم بالمتلقّي المثالي الذي له قدرة على تأويل رسالة الراوي، وليس الاقتصار على تلقيها[21]. وترتبط الوظيفة الأخيرة المتعلقة بالتأويل أشد الارتباط بالتلقي الداخلي. وتقوم المكونات النصية الداخلية، وبخاصة الراوي والمروي له بتشكيل النسيج الدلالي والتركيبي للنصوص الأدبية، باعتباره فعالية تراسليّة تقوم على البث والتقبّل، والإرسال والتلقّي، وبذلك تتكوّن الأبعاد الدلالية للنصوص بين هذه الأقطاب قبل أن يصار إلى إخراجها، ثم إعادة إنتاجها في ضوء البنية الثقافية الخارجية، حيث تكون خاضعة للوصف، والتحليل، والتفسير، والاستنطاق، والتأويل.

وأدخل أمبرتو إيكو القارئ طرفاً أساساً في عملية خلق العوالم الافتراضية الممكنة للنصوص السردية إلى جوار المؤلف، لأنه أدرج الأدب ضمن نظرية الاتصال القائمة على التراسل المتبادل بين قطبين، أحدهما يركّب رسالة ويقوم بإرسالها، والآخر يتلقّاها ويقوم بفكّ شفراتها، وإعادة بنائها بصورة عالم متخيّل، مع ما يترتب على ذلك من تفعيل لدلالاتها النصية. والنص إنْ هو إلاّ نتاج يرتبط مصيره التأويلي أو التعبيري بآلية تكوينه ارتباطاً لازماً؛ فأن يكوّن المؤلف نصاً يعني أن يضع حيّز الفعل استراتيجية ناجزة تأخذ في الحسبان توقّعات حركة المتلقي، شأن كل استراتيجية. وبعبارة أخرى فالنص نتاج لعبة نحوية ـ تركيبية ـ دلالية ـ تداولية، يشكّل تأويلها المحتمل جزءاً من مشروعها التكويني الخاص، ولهذا يصبح الحديث عن عالم ممكن للنص ضرورياً، من أجل إثبات صحة الحديث حول توقّعات القارئ، الذي يقوم من عبر التلقّي بتنشيط المكونات السردية المتداخلة، بما في ذلك الأحداث والشخصيات والإطار الزماني ـ المكاني الذي يحتويهما، وذلك داخل سياق معين.

وفي ضوء هذا التصور عالج إيكو العوالم الافتراضية الممكنة باعتبارها أبنية ثقافية في إشارة للصلات المحتملة بين العوالم المتخيلة والعوالم الواقعية، فيقول "إنّ أي عالم حكائي لا يسعه أن يكون مستقلاً استقلالاً ناجزاً عن العالم الواقعي" بل إنهما يتداخلان ويأخذان المعنى الخاص بكلٍّ منهما من الخزين الثقافي للمتلقّي، لأنّ الواقع نفسه بنيان ثقافي،

ويصبح أمر التراكب بينهما ممكناً وذلك بتحويلهما إلى كيانات متجانسة، وهنا تتبدّى الضرورة المنهجية لمعالجة العالم الواقعي باعتباره بنياناً، وكلما عمدنا إلى مقارنة سياقية ممكنة من الأحداث والأشياء كما هي، فإننا نتمثّل الأشياء كما هي، تحت شكل بنيان ثقافي، محدود، ومؤقت ومناسب. ولهذا يحدّد إيكو الأشكال التي يمكن أن تتخذها المقارنة بين العالمين:

1. يتسنّى للمتلقّي أن يقارن العالم المرجعي بحالات من الحكاية مختلفة، محاولاً أن يدرك إذا كان ما يجري يستجيب لمعايير الممكن الوقوع. وفي هذه الحالة، يقبل المتلقّي الحالات قيد المعالجة باعتبارها عوالم ممكنة.

2. يمكن للمتلقّي أن يقارن عالماً نصياً بعوالم مرجعية مختلفة، وذلك استناداً إلى نوع من المماثلة الممكنة بين أحداث العالمين، وقابلية حصولها، ويصار في هذه الحالة إلى التصديق بالمماثلة أو رفضها بناءً على نوع المخزون الثقافي لدى القارئ، ومدى خضوعه لنسق ثقافي يمكنه من التصديق أو التكذيب، فقارئ القرون الوسطى المشبّع بقيم الثقافة السائدة آنذاك يمكن أن يتلقّى الأحداث المرويّة في "الكوميديا الإلهية" على أنها ممكنة الوقوع، إلاّ أنّ قارئاً حديثاً يعتبر تلك الأحداث غير ممكنة الوقوع.

3. قد يتاح للمتلقّي أن يبني عوالم مرجعية مختلفة، أيّ منوّعة عن العالم الواقعي، وذلك حسب النوع الأدبي المعيّن، فالرواية التاريخية، على سبيل المثال، تتطلّب الرجوع إلى الخزين التاريخي، فيما تتطلب حكاية أخرى العودة إلى خزين التجارب المشتركة. وهكذا يصار إلى التوفيق بين العالمين[22].

عرّف "فان ديك" السرد بأنه: وصف أفعال، يلتمس فيه لكلّ موصوف فاعلاً وقصداً وحالة وعالماً ممكناً وتبدلاً وغاية، فضلاً عن الحالات الذهنية والشعورية والظروف المتصلة بها، فالتنافذ قائم بين عمليتي الإرسال والتلقّي، لأن السلسلة اللفظية المشفّرة التي يرسلها المؤلف، يقوم المتلقّي بحلّها في ضوء السياق الثقافي، وبذلك يشكّل عالماً خيالياً، يستمد دلالته من المضمرات النصيّة التي تستثار بعلاقاتها المختلفة بالمرجع، كما ذهب إلى أن دراسة النص الأدبي بوصفه ظاهرة ثقافية يعتبر تتويجاً لدراسات تبدأ بالسياق التداولي، فالسياق المعرفي، ثم السياق الاجتماعي ـ النفسي، وأخيراً السياق الاجتماعي ـ الثقافي، وربط كل دراسة سياقية بهدف له علاقة بالنص الأدبي، تبدأ بالنص كفعل لغوي، ثم بعملية فهمه، وتأثيره، وأخيراً تفاعلاته مع المؤسسة الاجتماعية، إذ يحدّد السياق الاجتماعي نوع الخصوصيات التي يمكن أن تطبع النصوص، والأنماط الشائعة منها، وقدرتها في الإحالة على مرجعيات متصلة بعصورها؛ فالتفاعل بين النص والسياق الاجتماعي ـ الثقافي لا يحدد فحسب القواعد والمعايير الضرورية، إنما مضمون النصوص ووظائفها، وذلك ضمن أطر

واضحة، ويعزو اختلاف الظواهر الثقافية، وشيوع أنواع من النصوص، بما في ذلك البنيات النسقية والأسلوبية والبلاغية من ثقافة لأخرى إلى طبيعة ذلك التفاعل ونوعه وشروطه وعصره[23].

يتمّ التراسل بين المرجعيات بكل مكوناتها والنصوص على وفق ضروب كثيرة ومعقدة من التفاعل، فليس المرجعيات وحدها تصوغ الخصائص النوعية للنصوص، بل إنّ تقاليد النصوص تؤثر في المرجعيات، وتسهم في إشاعة أنواع أدبية معينة وقبولها، ويظلّ هذا التفاعل مطّرداً، وسط منظومة اتصالية شاملة تسهل أمر التراسل بينهما، بما يحافظ على تمايز الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيات والنصوص وأساليبها وموضوعاتها، وهي أنساق وأبنية سرعان ما تتصلب وترتفع إلى مستوى تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعية والأدبية فيحصل انفصال بين هذه النماذج التجريدية من الأنساق، ودينامية الأفعال الاجتماعية والأدبية فتضيق هذه بتلك، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات وفق أنساق جديدة.

5. موقع نظرية الأنواع الأدبية.

ويحرص هذا التمهيد على إثارة قضية أخرى متصلة بالأنواع السردية القديمة التي سنقوم بدراستها بالتفصيل في هذه الموسوعة، وتلك القضية هي موقع "نظرية الأنواع الأدبية" في الأدب العربي، والحق فالنقد وتاريخ الأدب يكشفان ضآلة العناية بهذا الموضوع، بل إنهما يكشفان حالة متوترة من عدم الاتفاق بين مؤرخي الأدب والنقاد في كل ما يخص هذه القضية الشائكة، ويعود ذلك إلى الإخفاق في التفاهم حول مجموعة ثابتة من الشروط والقواعد التي يمكن الاهتداء بها لصياغة نتائج مقبولة وشبه نهائية، والبحث في موضوع "الأنواع الأدبية" والصعوبات الجمّة التي تعترضه، لا تقتصر على الأدب العربي، إنما يمثل مشكلة مزمنة في تاريخ الآداب العالمية، فمنذ أرسطو يثار دائما موضوع البحث في هذه القضية، وتستجد آراء وكشوفات، وفي ضوء ذلك يعاد ربط كثير من أشكال التعبير الأدبي بأصول مهملة، أو يصار إلى توسيع مفهوم "الجنس" أو "النوع" أو "النمط" أو "الشكل"، ومثل ذلك نجده عند "باختين" في ربطه الرواية بمظاهر التعبير الكرنفالية[24] فيما كان الشائع أنها سليلة الملحمة. وعند "جنيت" في توسيع مفهوم النوع، وإعادة دمج الأنواع والأشكال ببعضها ببعض، وإحداث تفريعات وتطويرات في التصورات الموروثة حول ذلك منذ أرسطو، وبلورتها ضمن إطار مفهوم "جامع النص"[25].

حاول البحث في هذا الموضوع، ضمن دائرة الثقافة العربية، التوفيق بين رسم تاريخ ظهور الأنواع الأدبية من جهة، والخصائص الفنية لتلك الأنواع من جهة ثانية، ومن الطبيعي أن يفضي بحث ينطلق من هذا التصور إلى الخلط بين التاريخي والنقدي، الأمر الذي لا يوفر

في غالب الأحيان إمكانات لأي نجاح متوقع. ظهر هذا الخلط حينما اتخذ البحث طابع المفاضلة بين الشعر والنثر، ولم تستأثر قضية أسباب ظهور الآداب إلا بإشارات عابرة، في سياق مجادلات لم تعن بالهدف الجوهري الخاص بالتمايز النوعي بين النصوص، ولا البحث المقارن بين التطورات الأسلوبية والبنيوية للنصوص السردية والشعرية، وخلال كل هذا ظهرت لمحات عابرة عن النثر، بصورة عامة، وليس عن السرد. ويمكن إجمال كل ذلك بظهور قولين، الأول يقول بالتوقيف الإلهي الذي نادى به الباقلاني (403=1012) ومؤدّاه أن الله أوقف قول كل شيء على لسان البشر فلا دور لهم في ظهور شيء منه[26]. والثاني القول بالمواضعة والاصطلاح[27] الذي أخذ به ابن رشيق القيرواني (453=1061) بعد أن أثاره النهشلي[28] وفيه أُلتُفتَ إلى البعد التاريخي الخاص بالآداب، وبأنها أشكال لغوية تواضع عليها البشر، واتفقوا على ضرورتها، فأخذوا بها للتعبير عن أنفسهم وعالمهم.

لم تندرج هذه الأقوال في سياق تصور تاريخي ـ نظري دقيق يؤرخ لتطورات الأدب العربي، وأجناسه الكبرى الشعرية والنثرية، إنما ظلت أقوال متناثرة في المظان القديمة، ومن ذلك أشار بعض القدماء إلى أسبقية ظهور الشعر، منهم: أبو عمرو بن العلاء (145=752) والأصمعي (215=730) وابن سلام الجمحي (232=846) والجاحظ (255=869) وغيرهم[29]. وتبع هذا أن وردت إشارات أخرى حول خصائص الشعر، وتباينت وجهات النظر بين مجموعة من النقاد مثل ابن طباطبا (322=934) وقدامة بن جعفر (326=938) ـ على سبيل المثال ـ وهما يعتبران الشعر كلاما موزونا ومقفى وله معنى[30]، ومجموعة من الفلاسفة كالفارابي (355=950) وابن سينا (428=1037) وابن رشد (595=1198) الذين يضيفون أنه كلام مخيل قوامه الأقاويل الشعرية[31]. لم يبذل جهد يذكر في دراسة الخصائص الفنية للأنواع، ولا تواريخ ظهور أشكال تعبيرية كثيرة انفصلت عن تلك الأنواع الكبرى، وكوّنت داخل خارطة الأدب العربي مواقع خاصة لها، وهي أشكال شعرية ونثرية تزايد تكاثرها بمرور الوقت. وبخاصة بعد أن راحت الآداب القديمة تتشقّق إلى أشكال تخرج عن أنواعه الأساسية، وتزدهر في مناطق مختلفة، ويمكن اعتبارها أنواعا فرعية قبل أن تستقل، وتصبح أنواعا كاملة.

انتبه ابن خلدون (808=1406) إلى ظاهرة التشقّق هذه، وعزاها إلى أن لغة البلاد الجديدة، خارج شبه الجزيرة العربية، التي عدّت الموطن الأصلي للجذور الدلالية الفصيحة للغة العربية، اختلفت بعض الشيء، بسبب المؤثرات الثقافية، عن اللغة الأم[32]، فاللغة علامة تداولية تتفاعل بتأثير من الطبيعة التراسلية بين المتعاملين بها، وبالنظر إلى اتساع دار الإسلام (=وهو المصطلح الشائع في أوساط القدماء، طوال العصور الإسلامية الوسيطة) فقد ضمت بين أطرافها مواطن حضارية لها ثقافات مختلفة، سواء أكان ذلك في العراق أم سوريا

أم شمال أفريقيا أم الأندلس أم فارس وما خلفها، وتلك الثقافات لم تطمس، إنما تفاعلت مع الثقافة العربية، فأنتجت ثقافة، بل ثقافات، لها طوابع محلية، فهي متصلة بثقافة شبه الجزيرة، ومنفصلة في الوقت نفسه عنها. متصلة بها، لأن كثيرا من مظاهرها ترتّب في ضوء القواعد الأسلوبية والبنائية والدلالية للغة العربية الفصحى، التي كانت وسيلة التعبير المعتمدة للثقافة، ومنفصلة عنها، لأنها تستلهم التقاليد، والمرجعيات، والموروثات الشعبية للمجموعات العرقية التي طورت ضروبا متنوعة من الثقافات الخاصة داخل ذلك الإطار العام.

ومن الطبيعي أن تتباين أشكال التعبير في الثقافة السائدة بين هذه المنطقة وتلك، فلا يمكن تصور مماثلة كاملة بين صيغ تعبير تؤدي وظائف محددة للجميع، كما أن انبعاث الموروثات القديمة، واللغات، وبقايا العقائد، والتقاليد، واستمرارها أو تكيّفها، يقود لا محالة إلى تمايز في درجات التعبير وأشكاله، وهو أمر ينمّي مع مرور الزمن أشكالا أدبية جديد، وهذه الأشكال ـ وهي أكثر التصاقا بالبيئات الشعبية المحلية، سواء باستثمار الموضوعات الموجودة في تلك البيئات، أو الاستعانة باللهجات السائدة، أو الصيغ الأسلوبية المتداولة ـ تبتدع مسارات خاصة تخرج بها على أنماط التعبير الكبرى، فتنتهك القواعد التي رسختها مع الزمن تلك الأنماط. وهي لا توقّر، في الغالب، الثقافة الرسمية المتعالمة التي تحوّلت إلى قوالب جامدة، تفرض أطرها العامة كنوع من التقليد، دون أن تنتبه إلى خلوها من الحيوية والتجدّد.

تتواطأ الثقافة الرسمية السائدة مع السلطة، وتستخدم من قبل هذه الأخيرة في تسويغ أفعالها، فيما تطور الثقافات المحلية أشكالا مختلفة من الرفض وعدم القبول، وحيثما تتعدّد الانتماءات العرقية والدينية، تتنوع الثقافات، وتختلف الرؤى والتصوّرات، وحيثما تتجمّد الحياة في تضاعيف الثقافة العامة، وتخمد الاجتهادات، ويتعثّر التجديد، وتظهر قوالب فارغة تمثل ركائز صلبة لثقافة توقّفت عن العطاء الحقيقي، تنبعث دماء الابتكار والتجديد في ثنايا الثقافات المحلية الخاصة؛ فتتوازى ثقافتان: ثقافة تجريدية تقرّ بالثبات، وتبجّل الماضي، وتقدّس المقولات، وتضع بينها وبين موضوعاتها مسافة؛ لأن آلياتها تشتغل ضمن أطر وقوالب، لا تأخذ في الاعتبار حاجات التغير والتلقّي، وثقافة حسية، وتشخيصية، ومهجّنة، لا تقرّ بالثبات، ولا تؤمن بالصفاء، إنما تتكون من موارد عدة متداخلة ومتفاعلة لا تعزل نفسها عن العالم الذي تظهر فيه، إنما تنشغل به انشغالا مباشرا، وللتعبير عنه، لا تتردد في تهجين أساليب تعبيرية متعددة، ولا تخشى إثارة موضوعات مختلف حولها. إنها ثقافة انتهاكية وغير امتثالية غايتها التحوّل.

وفيما تثبّت الثقافة الأولى الأشكال والأساليب التي أنتجتها في ذروة تطورها، تقوم

الثقافة الأخرى باستحداث أشكال متجدّدة، وفيما تريد تلك إخضاع الحياة لأطرها الثابتة، تريد هذه أن تتوافق أشكال التعبير في اطراد متقدم مع تجدّد الحياة. هذه الاصطراعات العميقة كانت فاعلة في صلب الثقافة العربية ـ الإسلامية، وسنجد أن نسق التحولات يصطدم، بين فترة وأخرى، بالركائز الصماء للتقاليد التي تفرزها الثقافة الرسمية، وسيكون السرد، بتطوراته النوعية والأسلوبية، هو المحك المعبّر عن هذه التحولات.

6. الرؤية والمنهج.

ولكن ما الصعاب التي تواجه البحوث الشاملة التي تعنى بالآثار المعرفية والإبداعية لأمة من الأمم، أو تلك التي تنتدب نفسها لدراسة ظواهر أدبية ـ ثقافية كبيرة؟ وكيف يمكن أن تدرس؟ تتركّز تلك الصعاب حول مجموعة من المحاور الأساسية المتداخلة، وهي: طبيعة المادة موضوع البحث، والرؤية التي يصدر عنها الباحث، والمنهج الذي يتبعه، والأهداف التي يتوخّاها من بحثه، ويقتضي بيان ذلك شيئا من التفصيل. الصعاب تكاد تكون متماثلة، وفي طليعتها: المادة الواسعة المتناثرة في مظان كثيرة، مثل: المصادر الدينية كالقرآن والحديث، ثم علوم الدين كالفقه وعلم الحديث والتفسير، ثم المصادر التاريخية والأدبية، ومنها كتب التراجم، والطبقات، والأخبار، فضلا عن المرويات السردية والشعرية.

ويعود ذلك، فيما يعود، إلى أن الثقافة العربية ـ الإسلامية، بمظهرها الكلي، تكوّنت واستقامت في دائرة دينية واحدة، وذلك أدى إلى أن مكوناتها المتنوعة، تتصل فيما بينها، على صعيد الرؤية والمحتوى، وأحيانا الركائز والأنظمة والأبنية، على الرغم من توزعها بين حقول متعدّدة، الأمر الذي يلزم الباحث، فحص الأصول، واشتقاق مادة بحثه منها. واشتقاق مادة البحث من مظان لم يعتن بها، تحقيقا وتبويبا وفهرسة، يمثل عقبة أولى في هذا المجال، تليها مهمة تصنيف المادة ذاتها، وربما من المفيد في هذا السياق وصف الطريقة التي استخلصت بوساطتها مادة هذه الموسوعة الخاصة بالسرد العربي. إذ حدّدت الحقول الأساسية لمكوّنات الثقافة العربية ـ الإسلامية، وجرى حفر في مصادرها الأصلية دون وساطة مراجع حديثة، تقوم على قراءة تلك المصادر، قراءة محكومة بظرف خاص، قد تجهض الهدف الذي تتوخاه هذه الموسوعة، وهو استنباط البنية السردية للموروث الحكائي العربي القديم كما تشكلت في محاضنها الأصلية، ومتابعة تلك البنية في السرد العربي الحديث، مع الأخذ بالاعتبار تحديد الأنواع الكبرى وظروف النشأة. وأعقب ذلك تصنيف المادة، وأوصلت الثوابت فيما بينها، على النحو الذي تشكلت فيه، وأخضعت بعد ذلك للتحليل، سواء ما تعلق منها بالأطر العامة الموجهة للسرد، أم بالمتون السردية ذاتها.

نشأت المرويات السردية وسط منظومة شفوية من الإرسال والتلقي، وتكوّنت، أنواعا وأبنية، في ظل تلك المنظومة. ولم ينظر للسرد العربي بوصفه ركنا معرفيا من أركان الثقافة العربية، إنما نظر إليه، باعتباره مظهرا تمثيليا، استجاب لمكونات تلك الثقافة، فتجلّت فيه على أنها مكونات خطابية، انزاحت إليه بسبب هيمنة الموجهات الخارجية، وبخاصة الشفاهية والإسناد، فالسرد العربي خلفية تتمرأى فيها تلك الموجهات، وهو يقوم بعملية تمثيل لها "Representation" واقتضت هذه الرؤية للموروث السردي عملية منهجية تعومها، وتعبّر عنها، فاستعنّا بنوع من "الاستقراء الفني" الذي يستند إلى الاستنطاق تارة، والوصف تارة أخرى، إذ شخّصت الثوابت والمتغيرات في مادة البحث، وفيما تمّ استنطاق الأصول ابتغاء استخلاص الهياكل التي تؤطر بنية المرويات السردية، والخلفيات الثقافية، انصرف التحليل إلى كشف البنية السردية للنصوص نفسها، تلك النصوص الكبرى التي اندرجت مع الزمن ضمن أنواع أدبية معروفة، وراعى التحليل استنطاق الأصول المعرفية والسردية استنطاقا يتيح كشف المقاصد والمرامي التي تنطوي عليها تلك الأصول، ذلك أن الهدف لا يتجه إلى كشف تناقضات الأصول بذاتها، إنما استنطاقها، بما يجعلها تسفر عما تكنّه، لتتضح طبيعة الموجّهات الخارجية التي كانت تمارس سلطتها في بنية الخطاب السردي.

اعتنى البحث في هذه الموسوعة بمنحى محدّد وهو "السرد" أو "القص" بوصفه مظهرا تمثيليا، تكوّن في محضن الثقافة العربية ـ الإسلامية، وتكيّف بفعل الموجهات الخارجية التي صاغت أنظمته، ثم تركزت تلك العناية، حول "سردية" ذلك المظهر، بغية استنباط أبنيته الداخلية، فـ"السردية" لا تعنى بالمتون السردية ذاتها، إنما بكيفيات ظهور مكوناتها سرديا Narrativity أي بالممارسة التي اتخذتها مكونات السرد ضمن البنية السردية. وتجنب البحث إخضاع "السردية العربية" إلى معيار خارجي مستمد من موروث سردي آخر، فما كان يهدف إليه هو تحديد طبيعة السردية العربية، كما تكوّنت في نطاق المحضن الثقافي الذي تشكّلت فيه، وشخّصت الثوابت والمتغيرات في مادة البحث، وكشف العمل على كل محور من محاورها على مستويين، أولهما: وصف المحور منفصلا بذاته، وثانيهما: وصفه متصلا بغيره.

وفيما تم استنطاق الأصول، ابتغاء استخلاص الهياكل التي تؤطر بنية المرويات السردية، اعتمد على نوعين من الوصف والمعاينة لبيان تطور الأنواع السردية وخصائصها، الأول: تاريخي تعاقبي كشف تشكّل الأنواع السردية الرئيسة كالحكاية الخرافية، والسيرة، والمقامة، والرواية. والثاني: وصفي تزامني انصب الاهتمام فيه على مكونات البنية السردية للأنواع المذكورة، وكشف التحليل مستويات التماثل بين بنية الموجهات الخارجية وبنية السرد، بما يؤكد أن الاتصال قائم بينهما، على نحو تمثيلي، في أشد الركائز أهمية، وهو:

الإرسال السردي بأركانه من راو ومروي ومروي له. وظهر ذلك واضحا في الأنواع السردية القديمة، على وجه التحديد، وتضاءلت تجلياته في السرديات الحديثة، لأن تلك المرجعيات فقدت كثيرا من قوتها وفاعليتها.

وراعى البحث استنطاق الأصول المعرفية، استنطاقا يبتعد عن "التقويل" ويترك لها أن تكشف عما تغيبه دونما تعسف، سوى توفير "الظروف المنهجية" التي تسهّل، بوساطة القراءة، عملية كشف المقاصد والمرامي التي تنطوي عليها تلك الأصول، ذلك أن الهدف، هو استنطاقها، بما يجعلها تسفر عما تكنّه، لتتضح طبيعة الموجهات الخارجية التي كانت تمارس سلطتها في الخطاب السردي. كما امتثل البحث ـ وهو ينظر إلى نتاج الثقافة العربية، بوصفه كلا موحدا، وإلى المرويات السردية كونها جزءا منه ـ إلى ثنائية الاتصال/ الانفصال، إذ تجلّى الاتصال فيه، بالوقوف على الأطر الموجهة، وعدّ المرويات السردية مظهرا خطابيا تشكل فيها، وتمثل الانفصال، بالوقوف على المظهر الفني للنوع السردي، بما ينطوي عليه من ثوابت متواترة تحدد بنيته السردية، فالانفصال ضرورة منهجية، يغذّي البحث بالموضوعية التي لا تتأثر مباشرة بعوامل التطور التاريخي، أو بالثوابت المنزاحة إلى الخطاب من خارجه، فيما يعد الاتصال ضرورة ثقافية، لأنه يستجيب لأهداف البحث في تحديد طبيعة السردية العربية ضمن البنية الثقافية العامة. لهذا، ففي الوقت الذي مكّن الانفصال فيه من رصد البنى السردية للأنواع، مكّن الاتصال من كشف خصائص البنية السردية عامة.

تشكل السردية العربية، فيما نرى، موضوعا مثاليا للبحث في الكيفية التي تستعاد فيها عملية بناء جديدة لظاهرة أدبية ـ ثقافية، بدأت تتجلّى للعيان في الثقافة العربية منذ العصر الجاهلي، فكيف يتم النظر من واقع مطلع القرن الحادي والعشرين إلى التشكّلات الأولى لهذه الظاهرة؟. ليس أمام الباحثين، فيما نرى، سوى طريقتين لمقاربة هذه الظاهرة، وتحليلها واستنطاقها، وبناء سياقها الثقافي: طريقة توظيف تاريخ الأفكار الخطي الذي يتعقّب بصرامة مدرسية الوقائع الأدبية الممثّلة بالمؤلّفين ونصوصهم، والامتثال لقاعدة التدرّج الخطي الصاعد للزمن من أجل وصف بداية الظاهرة، وتتبّعها، بهدف الوصول إلى الغاية من كل ذلك، وهو رسم المسار المتدرّج لها. وطريقة الإفادة من كشوفات تاريخ الأفكار الحديث، وتوظيف المقاربات الاجتماعية، والتاريخية، واللغوية، والأدبية، وإعادة بنائها؛ لأنّها المحضن الذي قام بمهمتين أساسيتين، الأولى: احتضان تلك الظاهرة، والثانية: تفاعله معها بوصفه مرجعية لها، وتفاعلها معه بوصفها وسيلته التمثيلية، فلا يمكن، في سياق بحث تفسيري ـ تحليلي ـ وصفي لظاهرة تمثيلية، عزل الوقائع عن مرجعياتها وسياقاتها الثقافية، قد يصح ذلك في بحث يتوخى استنباط الخصائص الأسلوبية والبنائية لنصّ أو جملة من النصوص، لكنّ تخطّي السياقات الثقافية في إطار معالجة شاملة سيقع في نوع من التجريد

الذي يرتفع بالظاهرة المدروسة عن شرطها التاريخي والثقافي، ويجعلها عائمة لا صلة لها بالزمان والمكان اللذين ظهرت فيهما.

ليس هذا وحده ما نحرص على إبرازه في هذا التمهيد، بل نريد أيضا التأكيد على ضرورة أن تتحرّر البحوث، التي تعنى بأهداف مماثلة، من الخوف والتوجس الناتجين عن الحرص المبالغ فيه، وأحيانا الهوس المَرضي، أن تتحرر من الخروج على الموضوع الأساس للبحث، فذلك الخوف متّصل بهيمنة مبدأ الحصر، وليس التوسّع، في تحليل الظواهر الأدبية الكبرى، وهو مبدأ يصادر على المطلوب، ويفترض نظريا، وقبل رصد العناصر الأدبية والثقافية للظاهرة الأدبية، بأنّها تتكون من عدد محدّد ومعروف من العناصر، فينبغي، في ضوء ذلك اقتصار التحليل عليها، والحق فهذه النظرة المتشدِّدة، التي تتصف بالجفاف، وتفتقر إلى الجرأة، تتلاشى تماما حينما ينخرط الباحث في مسارات متداخلة ومتشعبة، وأحيانا لانهائية، تقوده عبر منحنيات كثيرة إلى كشف الثراء والتنوّع غير المرئيين للظاهرة التي يقوم بتحليلها، ولا يقتصر الأمر، فيما نرى، على تتبّع مسارات تلك المكونات والعناصر، إنما، وهذا هو المهم، تفكيكها وكشف مدى اتساقها مع نفسها أو تعارضاتها الداخلية، فلا سبيل إلى ذلك إلاّ في خلق سياق مرن ينجح في توفير إمكانية استعادية لبناء سياق شامل تتكشف فيه كل تلك المكوّنات، والطريقة التي أسهمت بها في بلورة الظاهرة قيد البحث.

هذه الطريقة تمكّن الباحث من الحركة الحرّة في متابعة خيوط موضوعه؛ إنّها تمكّنه من القيام بجملة من التحليلات المتنوّعة ذات الطابع الثقافي والأدبي لكلّ وجوه الظاهرة التي يقوم بدراستها، ولكنّ محاذير كثيرة يمكن أن تعترضه، منها التوسّع الذي قد يفقد البحث روح التماسك، فيضيع الهدف منه، والتشعّب الذي يجعل المتلقّي في حيرة من أمره، والانشغال بالتفاصيل الجزئية التي لا تتضافر فيما بينها لإبراز الهدف العام للغاية المرجوّة من البحث، ثم الاشتباك السجالي مع التفسيرات المناظرة. لم تغب عن بالنا كل هذه التصوّرات ونحن نتقصّى ونحلل الظاهرة السردية في الثقافة العربية، وكشف أبنيتها الكبرى، وكيفيات تشكّلها، وبيان العلاقة المتبادلة بين النصوص السردية وسياقاتها الثقافية، فضلا عن الخلفيّات الأساسية التي تضيء، بصورة غير مباشرة، مسار تحليل هذه الظاهرة الشاملة.

هوامش التمهيد

1. Waltar Ong, Orality and Literacy, p130.
2. Scholes and Kellog, The Nature of Narrative, p53.
3. Northrop Frye, Anatomy of Criticism, p. 249.Á
4. تزفتيان تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء 23، وأديث كيرزويل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، بغداد، 283.
5. Ducrot & Todorov, Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language, p79.
6. Chatman, Story and Discourse, p26.Á
7. بروب، موروفولوجية الخرافة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء 17.
8. Todorov, The poetics of prose, p219.
9. Scholes, Structuralism in Literature, p91.
10. Genette, Narrative Discourse,p25.
11. Wales, A dictionary of Stylistics, p319.
12. Chatmanè Story and Discourse,p 19-20.
13. Scholes, Structuralism in Literature, p80.
14. Story and Discourse, p23.
15. Tompkins, ed, Reader - Response criticism, p7.Á
16. عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، بيروت: 1997، ص358.
17. هابرماز، القول الفلسفي للحداثة، ترجمة فاطمة الجيوشي، دمشق: ص521 ـ 522.
18. هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، جدة، 1994 ص250 ـ 254.
19. Tompkins (ed) Reader Response Criticism, p7.
20. Story and Discourse, P255.
21. Jonathan culler, On Deconstruction , p34.Á
22. إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، بيروت، ص67، 85، 170، 174، 210، 224.
23. فان ديك، النص بنياته ووظائفه: مدخل أولي إلى علم النص، ترجمة محمد العمري. انظر كتاب "نظرية الأدب في القرن العشرين" الرواد إيش وآخرون، الدار البيضاء، ص 78.
24. باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بغداد، ينظر الفصل الرابع.
25. أنظر جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، الدار البيضاء.
26. الباقلاني، إعجاز القران، تحقيق أحمد صقر، القاهرة ص 63.
27. ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 1: 20.

28. النهشلي، الممتع في عالم الشعر، تحقيق المنجي الكعبي، تونس ص 11و24.
29. للوقوف على تفاصيل هذا الموضوع نحيل على المصادر الآتية: الحيوان للجاحظ 1: 24 وطبقات فحول الشعراء لابن سلام ص 33، والمزهر للسيوطي 2: 466.
30. ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام، القاهرة، ص4، وقدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق بونيباكر، ليدن، ص2.
31. نحيل على: رسالة في قوانين صناعة الشعراء للفارابي، ومقطع من كتاب "الشفاء" حول "فن الشعر" لابن سينا، وتلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر لابن رشد، وجميعها ملحقة بكتاب "فن الشعر" لأرسطو، تحقيق عبد الرحمن بدوي، بيروت، ص 149 ـ 250.
32. ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الواحد وافي، القاهرة، 3: 1362.

الكتاب الأول

الموجهّات الخارجية
للسرد العربي القديم

الفصل الأول

الشفاهية العربية
ـ تفكيك الأصول الميتافيزيقية ـ

1. المركزية الدينية.

يمثل القرآن القوة المركزية الفاعلة والمؤثرة في الثقافة العربية ـ الإسلامية؛ فهو المصدر الذي انبثقت عنه الرؤية الدينية للوجود، وهو الخطاب المتعالي بنسيجه الدلالي والأسلوبي، وتركيبه اللغوي المخصوص، ويليه الحديث النبوي الذي يكتسب وجوده وأهميته من حيث كونه مفصّلاً لذلك المُجمل، فالعلاقة بين القرآن والحديث علاقة متن بحاشية، وهما يصدران عن رؤية واحدة، ويهدفان إلى تأسيس نظام فكري واحد، وبما أن القرآن تضمن رؤية محدّدة للوجود، فاستكشف ما مضى من الوقائع والأحداث، وتنبأ بما سيأتي، فإن الحديث، بحكم علاقته التبعية بالقرآن، انطوى على الرؤية ذاتها، وفي ضوء ذلك، فإن "مركزية الوحي" ممثلة بالقرآن والحديث، استندت إلى قوة خاصة بها، جوهرها الرؤية الدينية للعالم منذ خلقه إلى فنائه، الرؤية الحتميّة لمسار الكون منذ بدء الخليقة إلى النهاية، وضمن مسيرة العالم هذه رتّبت الرؤية الدينية شؤون الخلق الفكرية والاجتماعية والتاريخية، ومن ذلك، فإنها أحلّت الوحدة محلّ التشتّت، وأقصت مظاهر الضياع التي سبقت لحظة انبثاق تلك الرؤية، وقامت بإضفاء معان على أحداث معينة، وسلب دلالات من أحداث أخرى، وجعلت الكون ينتظم في سياق يطابق منظورها، فوقعت أحداث التاريخ الماضية والآتية تحت طائلة المعنى المتفرّد الذي جاءت به الرؤية الدينية، وأفضى ذلك إلى إقصاء كل ما يتعارض مع ماهية تلك الرؤية، وإضفاء مقاصد جديدة على الأحداث التي يمكن أن تكون أصولاً لتلك الرؤية.

أُعيد ترتيب كل شيء من جديد على وفق المعايير الدينية، وبذلك تأسست المركزية الدينية التي أصبح العالم بموجبها، منذ الأزل وإلى الأبد، كتاباً مفتوحاً لا ينطوي على شيء مجهول، وتنبغي قراءته قراءة مغايرة تستمد قيمتها من الرؤية الدينية، ولعل من بين أهم ما أُعيد فيه النظر هو صياغة الموروث الثقافي الذي يكوّن نسيج الذاكرة العربية قبل الإسلام

صوغاً جديداً. صحّح القرآن التصوّر المتوارث عن الماضي، وأورد أخبار الأمم السالفة، وأدرجها في سياق رؤيته الاعتبارية للعالم، وطبقا للتفسيرات الضيقة للظاهرة الإسلامية فإنه أحلّ منظومة قيم مختلفة محل المنظومات القيمية القديمة، والواقع فإنه، عبر التركيب والمزج، صاغ إطاراً وفّر إمكانية انخراط الأحداث، والأفكار، والمرويات، في سياق واحد، صارم ومحكم، بدأ في وسط شفوي، وكأنه جديد بصورة كاملة، وليس ذلك بغريب على الديانات الكبرى، فهي تستأثر بالمكونات الفاعلة للثقافات السائدة في عصرها، وتعيد إنتاجها طبقا لتصوراتها الدينية. حصل ذلك مع اليهودية في استثمارها للمرويات الأسطورية في بلاد الرافدين، ومصر، وبلاد الشام، ووقع ما يناظره في المسيحية، التي مزجت المأثور اليهودي، بالوثنيات اليونانية، بخلاصة الأفكار الشرقية، وأقرّ الإسلام بأنه تمّم تلك الديانات. ومن الطبيعي، والنصوص تتراسل فيما بينها على مستوى المرجعيات، والمضامين، والأساليب، أن تتكيّف المكونات الثقافية القديمة بكل دلالاتها، سواء أكانت أخلاقية أم دينية، لتناسب السياق الجديد، لكن الأمر الأكثر أهمية في حالة القرآن، هو أنه أوجد نوعا من التاريخ الدائري الذي يبدأ من نقطة وينتهي بها، وجعل صيرورته مقترنة برؤيته الخاصة للوجود، وأصبح كل شيء في العالم يكتسب أهميته ليس من خصائصه الذاتية، إنما من طبيعة علاقته بالمركزية الدينية، وأهميته تتحدّد من درجة خدمته لتلك المركزية، وكل شيء يفقد أهميته إذا انفصل عنها.

أصبحت المركزية الدينية تغذّى كلّ شيء بمعان جديدة وإضافية، وتُقصي ما لا يتوافق ورؤيتها. وبمرور الوقت، وشيوع التفسيرات الضيقة للدين، تلك التفسيرات التي نهضت بها المؤسسة الدينية، داخل سياج مغلق من التفكير، وبعيد عن التصور التاريخي للأديان، توارت عن الأنظار كل المرجعيات والأصول، واعتبرت السمات الدلالية والأسلوبية للنصوص الدينية مبتكرة لا جذور لها، وجرى السكوت عن العلاقات الخطابية المتشابكة والمتفاعلة بين تلك النصوص وسواها من النصوص العريقة، وبإعادة صوغ وعي المؤمنين بالدين صوغا أيدلوجيا يقوم على مبادئ: العزل، والابتكار، والخلق، والإيحاء، فانتقل أمر الخلفيات والمرجعيات إلى مستوى غير مفكّر فيه داخل المجال الخاص بالوعي الإسلامي، وكل حفر في مستويات غير مفكّر فيها من ضروب الفكر صار يُفهم على أنه يتهدّد الدين، بدل أن يقوّيه، ويضفي عليه التنوّع الخلاق.

والحال فالحفريات الأسلوبية، والدلالية والبنيوية، لا تهدّد النصوص الدينية بأي شكل من الأشكال، إنما تهدّد شكلا من التفسيرات المغلقة للدين، فتلك الحفريات تسهم بدرجة كبيرة في امتصاص التصورات المتعصّبة والغالية التي تحوم في الأفق الديني، وتنتزع شرعيتها من خلال إشاعة التفكير التجريدي للنصوص التي تعزل عن خلفياتها، فتُقطع صلتها بكل

المحاضن الحقيقية التي احتضنتها، وذلك يقود، دون شكّ، إلى تصاعد الأيدلوجيات الدينية المتصلّبة، وغير التاريخية، وهي في مجملها أيدلوجيات رُهابية معتصمة بذاتها، وتثير الذعر في نفس كل من يسعى لاستكناه الميزات الخاصة بالخطاب الديني، عبر الدراسة التاريخية المقارنة، فتتعالى تلك الميزات، وتصبح معيارا ساميا ومطلقا، لا يمكن الاقتراب إليه، وكل ما يمكن أن يقع من تحليل ووصف واستنطاق وتأويل ينبغي أن يقع تحت ذلك المستوى غير المفكّر فيه، فيسود فهم ضيق يضع نفسه في تعارض ليس مع مستجدات التفكير البشري، إنما في تعارض مع أي فكرة لتجديد أمر البحث في الخطاب الديني بصورة عامة. وطبقا لهذه العملية المعقّدة من الاختزالات، المدعمة بسجال لاهوتي، تقبع النصوص الدينية داخل حصن منيع لا يسمح لأحد بإجراء عمليات تحليل حرّة لمستوياتها الأسلوبية، والتركيبية، والدلالية، لكي تكون عناصر فاعلة في مسار التاريخ البشري، ولا يسمح في الوقت نفسه لأحد بالكشف عن تحيّزات الفكر المتصل بالنصوص الدينية، فالمركزية الدينية توفّر لنفسها حماية كاملة ضد التاريخ، وتحول دون انخراط مكوناتها ضمن الوعي التاريخي للمجتمعات التي تعتقد بها، وتؤول، بمرور الزمن، إلى منطقة خارج مجال البحث والفكر.

ظهر القرآن بوصفه خطاباً لغويا ذا محمول ديني، وبسبب من مركزيته المستندة إلى تفسير خاص، ظهر تراتب في درجة اللفظ والمعنى بينه والخطابات الأخرى، ولما كان لفظه ومعناه متعاليين، صار خطاباً من الدرجة الأولى أسلوبا وتركيباً ودلالة، ولما كان الحديث حاشية عليه، أصبح خطاباً من الدرجة الثانية؛ لأن معناه يتحدّر عن مصدر القرآن، فهو يتصل به اتصالا وثيقاً، وإن كان دونه منزلة، وأفضى هذا إلى إقصاء الخطابات القائمة، أو دمجها في سياقات أخرى، وأعيد توظيفها بما يخدم المركزية الدينية، فاحتلّت ـ طبقاً لهذا النظام التراتبي ـ موقع الدرجة الثالثة. هذا بالنسبة للخطابات الشعرية والسردية التي تلتزم في الأصل قواعد الفصاحة المهيمنة، وتمتثل للرؤية القرآنية للعالم، أما إذا أرادت أن تؤسس وجودها الخاص، بمعزل عن مركزية الوحي، وأن تُشغل بجمالياتها الأسلوبية، والدلالية، بعيداً عن كل ذلك، فلا موقع لها في أي مجال تقترحه المركزية الدينية، ومثال ذلك المرويات السردية المتخيّلة التي كانت تُعنى بالمغيّبات من الوعي الاجتماعي المعبّر عن معتقدات ورؤى تشكّل في جملتها البطانة اللاشعورية للمجتمعات القديمة، وتطلعاتها الذهنية والروحية والثقافية، ومنها المجتمع الجاهلي.

علوم الدنيا، كالتاريخ، واللغة، والأدب، تعدّ علوما زائدة، لا فائدة منها، وتندرج فيما اصطلح عليه بـ"الفضلة" لأنها لا تسهم في خدمة "العلم الإلهي". ورد عن الرسول قوله "العلم ثلاثة، فما سوى ذلك فهو فضل: آية محكمة، وسنّة قائمة، وفريضة عادلة"(1). فـ"العلم" هو: القرآن والحديث وأحكامهما، وما سوى ذلك فهو "فضل" أما هذا "الفضل"

فيبيّن معناه حديث أخر مؤدّاه أن الرسول دخل المسجد يوما، فرأى جمعاً من الناس على رجل فقال "ما هذا؟" قالوا "يا رسول الله هذا رجل علاّمة". قال "وما العلاّمة؟". قالوا "أعلم الناس بأنساب العرب، وأعلم الناس بعربية، وأعلم الناس بشعر، وأعلم الناس بما اختلف فيه العرب" فقال "هذا علم لا ينفع، وجهل لا يضر"[2].

أصبح التاريخ، والأنساب، واللغة، والأدب، وكل ما كان جزءا حميميا من الذاكرة العربية، ومنه التعبير الإبداعي: الشعري والسردي على حدٍّ سواء، في موقع بعيد، ومثار خلاف، العلم به غير نافع، والجهل به غير مضرّ. مجرّد فضلة زائدة. وظيفته كمالية، وليست ضرورية، طبقا للتصور الديني لوظائف الموروث غير الديني، وهو التصور الذي تحكّم في وظيفة الأدب مدة طويلة، وتطور هذا الموقف تبعا للذريعة العقائدية المغلقة القائلة بالاستغناء عن كل شيء سوى القرآن والحديث إلى اعتبار الأدب مضرّا لقائله وسامعه في الدنيا والآخرة، فكل ما لا يقدم خدمة تُسهم في تعميق فهم الناس بالدين لا نفع فيه. ونظر إلى ذلك التعبير بوصفه "بدعة" وعُدّ كل ما لا ينهض على واقعة محددة لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالدين بدعة، وبُذل جهد كبير لإقصائه، ووصف بأنه ضرب من التخليط، وبخاصة حينما استقام، في العصور المتأخرة، فهم أحادي الجانب للدين ورسالته امتثل للنسق الخطّي من التفكير والاعتقاد، فهم لا يقبل التنوّع، ولا يلتفت إلى المسارات المتشابكة المكوّنة للظاهرة الدينية. أصبح كل جديد "بدعة". تثير البدعة رعدة في وسط خامل. الجديد يقيم تماسا قلقا مع القديم، ويدفع به إلى حافة الأزمة، يبطل مفعوله، ويحول دون فاعليته. يحدث الجديد تخريبا كليا في القديم يطال الأسس والمقولات والتصورات، وفي الفكر التقليدي لا تقبل التحولات، ولابد من مقاومة البدع التاريخية.

استندت المركزية الدينية إلى مفهوم الكتاب، فحينما جرى تثبيت كلام الله في المصحف، صار الكتاب هو المرجعية الأساسية، والمنهل الذي لا ينضب. انكب عليه المفسرون، والفقهاء، والمؤرخون، والأدباء، والفلاسفة، يبحثون عن ضالتهم فيه، وجدوه مشعا بالإيحاءات التي تحيل على حقائق كثيرة. كان العرب أميين بلا كتاب، أصبح لديهم، بالمصحف القرآني، كتاب يلوذون به، ويبحثون فيه عن ماضيهم، وحاضرهم، ومستقبلهم. انفكت حبسة الأسئلة المحيرة، ففي هذا الكتاب، لا يكمن اليقين المطلق، فحسب، إنما الصراط المستقيم للحياة، فيه النجاة الكاملة، وفي تضاعيفه الإجابات الكبرى، لا حاجة للمؤمن بأن ينحرف عن ذلك الصراط. لكي يفوز بالنجاة ينبغي عليه أن يقترب إلى الكتاب، حيث الحقائق الكبرى. الكتاب جامع لشتات التمزقات القديمة، ومنقذ من الضياع. يمثل الكتاب مرحلة جديدة جاءت على أنقاض أخرى سمتها الأساسية التفرّق. هل يمكن أن يحمل ذلك معنى خاصا باعتباره يدشن لمرحلة جديدة، ويؤسس لمسار مختلف؟. بإزالة

"الفضلات" لابد أن يتفق الجميع على أمر واحد، الإقرار بكتاب واحد يحلّ محلّ التنازعات القديمة. صار القرآن هو المركز، ورؤيته الحتمية هي الخيار الوحيد. أخذ البحث اتجاهين مختلفين: ينبغي إعادة تفسير الماضي على وفق الرؤية الدينية الجديدة، ونبذ الاختلافات في مسار الأمم، وتواريخها، وموروثاتها، وينبغي، من ناحية أخرى، رسم المستقبل. العالم الواقعي ينبغي أن يصاغ على غرار العالم النصي للكتاب، المجتمع القرآني هو المثل الأعلى. ولكن هل اقترح القرآن رؤية كتابية للوجود، في مجتمع يعوم في المشافهة؟ وهل عرض مفهوما للكتابة؟.

2. الرؤية الكتابية للوجود.

لم يقتصر القرآن على تثبيت دلالة مركزية لمفهوم الكتابة، بل قدم صياغة وجودية للكون بوساطتها، فجعله قائما بها. وحينما نبحث في الجذر الدلالي للكتابة، ونتوسّع في مشتقاتها نجد أن محورها المركزي هو جمع الأشياء وضمّها معا. التماسك ضد التفرّق والتشتيت، ولهذه الدلالة، أهمية كبيرة في سياق عملية التحول الثقافي التي صاحبت ظهور القرآن، ورافقت الأثر الذي أحدثه في البنية الاجتماعية والثقافية، بوصفه رسالة إلهية، تهدف إلى جمع شتات العالم، وتأسيس حالة جديدة، إثر مرحلة افتقرت إلى أسباب الترابط والتماسك. اطردت دلالة الجمع هذه في اللغة العربية، فيما بعد.

ذكر ابن منظور (711=1311) والنويري (732=1331) والقلقشندي (821=1418) أن الكتاب سمّي كتابا؛ لأنه يجمع الحروف[3]، وذلك، إنما يشير في الوقت نفسه، إلى أن ما لا يندرج في نظام الحروف، ممثلا بالكتابة، سيكون معرضا للضياع. ولكن هل كانت العرب في العصر الجاهلي على دراية بالكتابة على أنها ممارسة، لكي تتضح الدلالة الجديدة لمفهوم الكتابة، ولدور الكتاب الجديد؟ اختلف في أمر معرفة العرب الكتابة، ففيما يرى ابن سعد (230=844) وابن كثير (774=1372) أن الكتابة كانت قليلة قبل الإسلام، بل نادرة[4] يورد ابن النديم (380=990) أخبارا كثيرة ترجع معرفتهم بها إلى عصور سحيقة في القدم[5].

لا يبدو هذا التضارب غريبا؛ فالندرة والكثرة يقدّمان كبرهان لتثبيت وجهة نظر، أكثر مما يحيلان على حقيقة تاريخية، ففي سياق تنازعات جدلية تُضخّم الوقائعُ، أو تصغّرُ، طبقا للهدف من الجدال. حينما يريد ورّاق مثل ابن النديم تأكيد وجود الكتب، فلابد أن يفترض وجود الكتابة، وحينما تذمّ الكتابة فلا يحسن بالعرب معرفتها. ترتهن الكتابة لمنازعة خاصة، تذم في سياق من التراسل الشفوي، ويحتفى بها في سياق كتابي؛ وقد ظل الخلفاء العثمانيون يتفاخرون بأميتهم، في مراسلاتهم الرسمية، إلى وقت متأخر، إقتداء بأمية الرسول، فيما يرون. التقاليد اللاهوتية تتدخل في توجيه وعي المقلّدين. ليس للمقلّد أن يبتكر صفة

واختيارا فديدنه المحاكاة. ظهرت مقاومة حقيقية للكتاب في المجتمع المكي، وفسّر وجوده طبقا للموروث الحاضر في الذهنية العربية الخاصة بكتب الأقوام الأخرى.

التقطت الإشارات المعجمية، وسائر الدلالات المتماثلة للكتابة في القرآن، من قبل المحدّثين، والمؤرخين، والمؤوّلين، وأقيم صرح فكرة الكتابة في الإسلام. شاعت أحاديث، وجرت تفسيرات كثيرة. بعض الأحاديث يضعّفها علماء الحديث، لكنها منتشرة في المتون، وشائعة، ومؤثرة في صوغ الوعي العام. اقتصرت مسألة صحة الأحاديث على علماء الجرح والتعديل المتخصّصين، لكن عموم المسلمين كانوا يتلقّون تأكيدات مختلفة من المظان الكبرى بعيدا عن الجدل المحتدم حول الصحيح والموضوع منها؛ فكتب الأحاديث الموضوعة تفوق الصحيحة في عددها، وربما في تأثيرها، ومَن هو المؤهّل للحكم النهائي على صدق الأحاديث في أوساط ظلت مُحتقَرة من الثقافة الدينية الرسمية؟. من وجهة نظرنا، تكمن أهمية النصوص في تأثيرها التداولي، وليس في صحة انتسابها، ونظام الإسناد، كما سنرى في أكثر من مكان، تعرّض لمحنة الاختراق، في مناسبات لا تحصى. يفيد التدقيق في الاطمئنان إلى صحة الانتساب، لكن تأثير الشائع من المنسوب في أوساط العامة يترك أثرا بالغا في تشكيل تصوراتهم عن عالمهم وتاريخهم وأنفسهم. تحتاج العامة إلى أساطير اعتبارية لتجسيد أفكارها، تخلق تلك الأساطير لتعبّر عن أفكارها، ولهذا فهي تتعلّق بالتمثيلات السردية. ولنبدأ بكتب العامة التي اكتسحت في تأثيرها المجال العام، ثم كتب الخاصة التي انحبست في مجال الجدل الضيق، والتأويلات المحدودة الأثر.

تؤكد بعض مصادر الثقافة الإسلامية على أن أول ما خلق الله هو القلم، وهو تأكيد تتواتر روايته حيثما ذكر القلم في القرآن والحديث النبوي. ويحسن بنا أن نبدأ من النهاية، مما انتهت إليه تلك الفكرة. ليس من المتون المتخصصة بالحديث، إنما من المرويات المتداولة بين العموم. ذكر ابن إياس (930=1524) مؤرخ العامة، بعد حوالي ألف سنة من تداول تلك الفكرة، قول الرسول "أول شيء خلقه الله تعالى القلم" وهو تأكيد لما ورد في عشرات المرويات القديمة[6]. القلم خلق قبل أن يخلق العرش والوجود، ويحرص ابن إياس، شأنه شأن غيره من الممثلين لثقافة الإسناد، على عرض أسانيده لكي يتم التسليم بهذه الأولية، فالقلم هو المخلوق الأول، قبل الإنسان والعرش والكون، هذا أمر شائع لا يكاد يغيب عن أحد، لكن القاضي النعمان (363=973) يصدر عن رؤية أخرى، فيؤكد بأن "أول ما خلق الله الحروف"[7]. وسواء أكان الله قد خلق القلم في أول الأمر، أم الحروف، فما كان يهدف هؤلاء إلى تأصيله، ليس معرفة العرب للكتابة، فحسب، إنما كيفية قيام الكون بها أيضا، طبقا للموروث الديني الذي استقوه من القرآن والحديث حول القلم واللوح، وما تراكم من مرويات خاصة بهذا الموضوع عبر الزمن.

ورد ذكر القلم، بصيغة الإفراد، في القرآن، مرتين في سورتي القلم ـ 1 والعلق ـ 4، وبصيغة الجمع مرتين أيضا في سورتي لقمان ـ 27 وآل عمران ـ 44. وورد ذكر اللوح، بمعنى الشيء الذي كتب القرآن عليه، مرة واحدة، في سورة البروج ـ 22، وبمعنى ألواح التوراة في سورة الأعراف ـ 145 و150 و154، وبمعنى اللوح الخشبي الذي يستعمل في السفينة، مرة واحدة في سورة القمر ـ 13. وأقسم الله بالقلم في قوله "نون والقلم وما يسطرون" وقرن العلم به، في قوله "اقرأ وربك الأكرم الذي علّم بالقلم" وذلك كما يقول ابن المدبّر (279=892) "إفصاحا عن حاله، وإعظاما لشأنه، وتنبيها لذكره"[8]، وعزّز الزمخشري (538=1143) الفكرة، بقوله إن ذلك إنما جاء "تعظيما له لما في خلقه وتسويته من الدلالة على الحكمة العظيمة"[9]. كيف استثمرت هذه الإشارات التي وردت في سياق الخطاب القرآني بدلالات مختلفة؟ وهذا السؤال يعيدنا ثانية إلى السياق الذي رسمناه، قبل قليل، مع ابن إياس.

نقل عن الرسول قوله "إن أول ما خلق الله القلم، فقال له: أكتب، فجرى في تلك الساعة بما هو كائن"[10]. وفي رواية أخرى "إن أول ما خلق الله القلم، فقال له اكتب، فقال ما أكتب؟ فقال: اكتب القدر، وما كان، وما هو كائن إلى الأبد"[11]. وعن ابن عباس (68=687) ورد قوله "إنما يجري الناس على أمر قد فرغ منه"[12]. وصاغ المقدسي (378=988) ذلك، بقوله: إن الله "لما أراد أن يخلق الخلق، علم بما هو كائن، وما هو مكوّنه، فأجرى القلم به على اللوح"[13]. الوجود هو جريان القلم بالكتابة، يحل الفناء حينما يتوقف القلم. أما اللوح المحفوظ، فهو، حسب رواية الترمذي المسندة (279=892) "درة بيضاء صفائحها من الياقوت الأحمر، وطوله ما بين السماء والأرض، وعرضه من المشرق إلى المغرب" وعليه، وطبقا لرواية عمرو بن العاص (43=633) "كتب الله تعالى مقادير الخلائق قبل أن يخلق السموات والأرض بخمسين ألف عام"[14] وبذلك احتوى كل شيء "مما كان ويكون"[15]. مثل هذه الأحاديث كانت كثيرة وشائعة في الأدبيات الدينية والتاريخية، وصاغت جانبا من وعي الناس فيما يخص هذا الموضوع لأنها ترتفع بنوع من الإسناد إلى الرسول.

لم تقتصر العناية بأمر القلم واللوح على المؤرخين والمحدثين، إنما وجدت لها صدى كبيرا في مرويات الإسراء والمعراج، تلك المرويات المؤثرة بصورة كاسحة في النفوس الباحثة عن أجوبة لأسئلة غامضة، إذ يرد وصف مفصل لهما ـ على سبيل المثال ـ في "معراج محمد" على لسان الرسول، وبصيغة السرد المباشر على النحو الآتي "وفي الطريق رأيت كرسي العرش، وقد اتصل بالسماء حتى بدأ لي أنه خلق معها، كان كله من نار، وبه العناصر الأربعة: النار، والهواء، والماء، والتراب، والعالمين، والجنة، والجحيم. كلها

خلقها الله في نفس الوقت مع كرسيه الذي وسع كل شيء، وأشع وأعظم الضياء، ومعها خلق الله اللوح المحفوظ. طوله مسيرة ألف عام. وكله من اللؤلؤ الأبيض، وحوافه من الياقوت، ووسطه من الزبرجد، وكل ما خط عليه من كتابة، فهو مسجل بالنور الخالص. ينظر الله إلى هذا اللوح مئة مرة كل يوم، وفي كل مرة يمحو ما يشاء، ويثبت، يحي ويميت، يعزّ من يشاء، ويذلّ من يشاء. وقد خلق الله مع اللوح قلما من نور، طويل عريض، يبلغ مسيرة خمسمئة سنة، وأمره أن يكتب كل علمه وخلقه الذي كان منذ بدء العالم إلى منتهاه، فامتثل لأمره، وسجل بخطه الناعم الرقيق السريع كل شيء"[16]. الوجود على وفق الرؤية الدينية التي تؤوّل ما ورد في القرآن والأحاديث النبوية، حول القلم واللوح المحفوظ، ما هو إلا فعالية كتابية مستمرة من إنتاج الخطاب، الكون بموجوداته يعيش في سراب الكتابة، منذ ابتداء الزمان، إلى منتهاه، وهو تدافع حروف القلم على اللوح المحفوظ. ولكن كيف عالج الخاصة هذه القضية في مدوناتهم؟.

صاغ الغزالي (555=1111) الرؤية الكتابية للوجود، صياغة عرفانية، بقوله: إن الله "كتب نسخة العالم من أوله إلى أخره في اللوح المحفوظ، ثم أخرجه إلى الوجود على وفق تلك النسخة، والعالم الذي خرج إلى الوجود بصورته تتأدى منه صورة أخرى إلى الحس والخيال، فإن من ينظر إلى السماء والأرض، ثم يغض بصره، يرى صورة السماء والأرض في خياله، حتى كأنه ينظر إليهما. ولو انعدمت السماء والأرض، وبقي هو نفسه لوجد صورة السماء والأرض في نفسه كأنه يشاهدها، وينظر إليها، ثم يتأدى من خياله أثر إلى القلب، فيحصل فيه حقائق الأشياء التي دخلت في الحس والخيال، والحاصل في القلب موافق للعالم الحاصل في الخيال، والحاصل في الخيال موافق للعالم الموجود في نفسه، خارجا من خيال الإنسان وقلبه، والعالم الموجود موافق للنسخة الموجودة في اللوح المحفوظ"[17]. اقترح "حجّة الإسلام" تصورا تخيليا ـ عرفانيا للوجود، فالعالم مخطوط سرّي، كتابة إلهية على اللوح المحفوظ. استقام العالم عيانا، وأصبح بإرادة إلهية موجودا حينما أمر الخالق بأن يتجسّد كمادة، وتدرجات التمثيل التي يقترحها الغزالي لمستويات الحس والتخيل، تبدو مثيرة ومغرية. إنها انطباعات متتالية ومتدرجة، لعالم لا يوجد إلا في تخيلاتنا؛ فالأصل محفوظ في اللوح، لا سبيل للوصول إليه، وتتعذر معرفته، إنما نعيش جميعا في وهم التخيلات السعيدة، كالناظر إلى السماء والأرض، فيثبت صورتهما في نفسه، تصبح تلك الصورة هي الحقيقية، حينما تتوارى الأشياء ليس ثمة حاجة لها، الحقيقة كامنة في الخيال.

ولكن هل توقف الأمر عند هذه النقطة؟ لنتابع ما انتهت إليه تلك التصورات عن الرؤية الكتابية للوجود، فلم يقتصر الأمر عند تأويل ما ورد في القرآن والحديث، تأويلا باطنيا

استنادا إلى ما توحي به تلك الإشارات الموجزة، بل تعداها إلى العمل على تشكيل الكون ونظامه، طبقا لما توحي به تلك الإشارات، وأكثر التصورات عمقا التي تندرج في هذا الإطار، التصور الذي قدمه الكرماني (411=1019) في نظريته الباطنية ـ التأويلية، الخاصة بالمطابقة بين "الصنعة الالهية" و"الصنعة النبوية". صدر الكرماني عن رؤية تأويلية انحدرت عن أصول غنوصية، رؤية تهدف إلى إيجاد مماثلة بين رتب الموجودات الإلهية من جهة ورتب الناطقين والأسس (=الأنبياء والأولياء) من جهة ثانية، مؤكدا أن الله أوجد العالم على سبيل الإبداع من لا شيء، وأولى مراتب الإبداع عنده "الموجود الأول" وهو الذي "وجوده لا من مادة، والشيء الأول الذي إن طالبت إحاطة بكيفية وجوده، فلن تنال بكونها محجوبة عن العقول بوقوعها تحتها"[18].

نقض الكرماني نظرية الفيض التي تقول بأن الوجود فاض عن ذات الخالق منطلقا من مبدأ التوحيد وتجريد الذات الإلهية عن أيما صفة، ذلك أن نظرية الفيض، كما يرى الكرماني، تلزم بالقول: إن الفيض يكون من جنس ما منه يفيض، مشاركا له في الصفة. ولما كان الله يتعالى على ذلك، فلا سبيل إلا القول بالإبداع، الذي أول مراتبه "الموجود الأول" هو مثل الخالق، يتصف بالقدرة على الإبداع، وعن هذا "الموجود الأول" ينبعث "العقل الأول" وعن هذا الأخير ينبعث كل من "المنبعث الأول" الذي هو "القلم" و"المنبعث الثاني" الذي هو "اللوح" ويفرق الكرماني بينهما، في كون "القلم" ينتسب إلى عقل الموجود الأول، في حين ينتسب "اللوح" إلى معقول ذلك الموجود، فالاختلاف حاصل في طبيعة الانتساب، ولهذا، فالقلم، عند الكرماني، أشرف من اللوح، بحسب انتسابه.

تنتظم العلاقة بين القلم واللوح، استنادا إلى كون الثاني قابلا لصور الأول الذي يقوم بمهمة الفاعل، في حين تتخلّق صور موجودات العالم على سطح الثاني، فالقلم مأمور منذ الأزل بخط صور الموجودات على اللوح، وتلك الموجودات محكومة بنظام العلاقة بين القلم واللوح إلى الأبد تبعا لمراتب الإبداع، وبوساطة العلاقة المترابطة بين القلم واللوح يمتلك الوجود ديمومته وأبديته. يتصف القلم بأنه عقل قائم بالفعل؛ لأنه وجد عن موجود عاقل، فهو كالشعاع الصادر عن الشمس، ولما كان الموجود الأول عقلا محضا، كان القلم كذلك لصدوره عنه من ناحية العقل، ولهذا، لا فرق بينهما، ويتشاركان في الصفات، وأحوالهما متشابهة في "الجلالة والعلاء والكبرياء والهيبة والسناء والاغتباط والمسرّة" لكن القلم مشتاق إليه بسبب صلته به إذ هما ينتسبان معا إلى مركز العقل. أما اللوح، فلأنه ينتسب إلى معقول الموجود الأول، فهو لا يشبهه في الصفات، لأن وجوده عن المبدع الأول لا بقصد أول شأن القلم، ولأن درجة المراتب تتحدد بدرجة الانتساب.

ومن أجل أن يمنح المبدع الأول اللوح قوه تلحقه به، أضفى عليه خاصية، تمثُّل الأشياء، سواء أكانت فاعلة أم مفعولة، وعن الأشياء الفاعلة انبثقت "المتحركات من السماوات والكواكب" وعن الأشياء المفعولة انبثقت "الطبائع والمواليد" وبتفاعل هذين الركنين تنبثق الحياة، ذلك أن "الموجودات بتطابقها متوازنة ناطقة بتمام العناية بها في إعطائها كل شيء منها حقه الذي يليق به، موجبة أن ما وجد عن الأول من الهيولى (=اللوح) صار مادة للعقول البرية فيها تعمل، وما حصل عن العقول البرية فيما فعلته عن عالم الجسم دون الأفلاك من المواد، صار مادة للطبيعة فيها، تعمل في إخراج المواليد" ولما كان القلم عقلا واللوح هيولى، فإن الأخيرة "تظل محتاجة إلى تأثير العقول المنبعثة فيه لتصير بسطوع أنوارها فيها، قائمة بصورتها، فاعلة في غيرها"[19] لتستمر دورة الحياة في مراتب الوجود التي تلي هذه المرتبة.

تكشف المعطيات التي وقفنا عليها، سواء المعطيات الأصلية في القرآن والحديث أم المعطيات التأويلية حولهما، عن منحى في تفسير ماهية الوجود، يرى، بأن الكون علامة، ركناها القلم واللوح المحفوظ، وأن ديمومة الوجود مقترنة بفعل الكتابة، وأنه لا يكتسب صيرورته من كونه واقعا، إنما من كونه نتاجا كتابيا أوجده الخطاب الذي لا يمثل في حقيقة الأمر سوى ذاته، إذ هو لا يحيل على غيره. ومهما تكن طبيعة النقد الذي يمكن أن يوجّه إلى هذه الرؤية فهل أحدثت تلك الرؤية أثرا في البنية الثقافية؟ وهل استطاعت أن تمّد الكتابة بقوة خاصة في تلك البنية، أم أن فهم الأوائل لكلام الله، على نحو مغاير، سوغ عمليا تثبيت الشفاهية، ودعّم وجودها بفروض دينية ومنطقية؟ إلى ذلك تتجه عناية الفقرة اللاحقة.

3. الصوت وميتافيزيقيا المعنى.

لم يقيض للرؤية الكتابية للكون، أن تترك أثرا في إضفاء شرعية تاريخية وواقعية على الكتابة. كانت تلك الرؤية جزءا من الجدل الكلامي الذي غلف بالتأويل أو إنها غزت المرويات السردية الخاصة بأساطير العامة، فلم تتحول إلى ممارسة في التواصل والتفاعل لا على مستوى الحياة ولا على مستوى الفكر والثقافة. ولم تعامل الكتابة، إلا على أنها وسيلة لتدوين الألفاظ، وما نظر إليها أبدا على أنها كيان خاص يحيل على معنى خاص به، ولهذا، ألحقتْ بالكلام، وحدّدت وظيفتها في تقييد المنطوق. لم تدل الكتابة في الثقافة العربية ـ الإسلامية على ذاتها، بل على غيرها. صارت أهميتها تتقرّر في ضوء ما تقوم بتدوينه من كلام شفوي، ويرجع ذلك إلى تفسير آخر خاص بالقرآن نفسه. إذ إن مفهوم "كلام الله" دعم اتجاه المعنى واللفظ، وقلل من شأن الكتابة. ظهرت تفسيرات خاصة بسمو الكلام الإلهي، منحته الرفعة والمنزلة العالية، فيما خفضت قيمة الكتابة، وصارت وسيلة ثانوية دالة عليه. الكتاب الذي تجسّد بالكتابة، أصبح، في سياق ثقافة شفوية، يخضع لمفاضلة كبيرة

بين ألفاظه الربانية ورسومه البشرية، وهذه المفاضلة تفضي إلى الارتقاء بطرف، وخفض آخر. وستكون هذه المفاضلة إحدى الركائز التي ستبنى عليها الشفاهية العربية.

أورد أبو الحسن الأشعري (330=941) تعريفا للكلام، بأنه "معنى قائم بالنفس" ولما كان القرآن كلام الله، فهو إذن معنى قائم بنفسه، و"الكتابة رسوم تدل عليه، وليس بموجود معها"[20]. نفي الكتابة عن القرآن، وتخريج مفهوم كلام الله استنادا إلى الفصل بين المعنى القديم والمبنى المحدث قضية جوهرية عند الأشعري وغيره من الأصوليين، فالكتابة، اصطلاح بشري محدث، والقرآن معنى قديم كامن في نفس الله، ولا يجوز إلحاقه بها؛ لأنها رسوم تحيل عليه؛ فما تؤديه الكتابة، كما يؤكد القلقشندي، هو أنها تعمل على "تقييد الألفاظ بالرسوم الخطية" لأن "مادتها الألفاظ"[21]. الكتابة تحيل على لفظ، وهذا اللفظ يحيل على ملفوظ هو المعنى الخالد في النفس الإلهية. تمّ ببساطة الوصول إلى فصل حاسم بين الكتابة ومحمولها المعنوي الخالد.

وقف الغزالي على إشكالية المعنى واللفظ في كلام الله، فتوصل إلى "أن الكلام إما أن يسمعه نبي أو مَلَك من الله تعالى، أو يسمعه نبي أو ولي من مَلَك، أو تسمعه الأمة من النبي، فإن سمعه مَلَك أو نبي من الله تعالى فلا يكون حرفا ولا صوتا ولا لغة موضوعة حتى يعرف معناه بسبب تقدم المعرفة بالمواضعة. ولكن يعرف المراد منه، بأن يخلق الله تعالى في السامع علما ضروريا بثلاثة أمور: بالمتكلم، وبما سمعه من كلامه، وبمراده من كلامه. فهذه ثلاثة أمور لابد وأن تكون معلومة، والقدرة الأزلية ليست قاصرة على اضطرار المَلَك والنبي إلى العلم بذلك، ولا متكلم إلا وهو محتاج إلى نصب علامة، لتعريف ما في ضميره، إلا الله تعالى، فإنه قادر على اختراع علم ضروري به من غير نصب علامة، وكما أن كلامه ليس من جنس كلام البشر، فسمعه الذي يخلقه لعبده ليس من جنس سمع الأصوات؛ لذلك يعسر علينا تفهّم كيفية سماع موسى كلام الله تعالى الذي ليس بحرف ولا صوت، كما يعسر على الأكمه تفهّم كيفية إدراك البصير للألوان والأشكال، أما سماع النبي عن المَلَك فيحتمل أن يكون بحرف وصوت دال على معنى كلام الله، فيكون المسموع الأصوات الحادثة التي هي من فعل المَلَك دون نفس الكلام، ولا يكون هذا سماعا لكلام الله بغير واسطة، وإن كان يطلق اسم سماع كلام الله تعالى، كما يقال سمع شعر المتنبي وكلامه، وإن سمعه من غيره وسمع صوت غيره"[22].

يثير هذا النص ـ الذي حرصنا على أن نثبته كاملا ـ إشكاليات كثيرة، منها: أنه ينفي الحرف والصوت واللغة عن الله، وذلك يستدعي وسيلة اتصال خاصة مع الملَك أو النبي، ولحلّ هذه المعضلة التي تتعارض مع التعريف الشائع للقرآن بأنه كلام الله، يطرح الغزالي فكرة "المعرفة الضرورية" وهي "المكاشفة" وذلك يفرض اختلافا في مفهوم السمع، بسبب

اختلاف جنس الأصوات، فسماع النبي عن الملَك (=الوحي) "يحتمل" أن يؤدّى بحرف وصوت دالين على معنى الكلام الإلهي، فالأصوات المسموعة هي من فعل الوحي، ولكنها ليست كلام الله، هذا من جهة، ومن جهة ثانية ـ وهذا ما يضمر الغزالي التصريح به ـ فإن التدرج في تغيير اللفظ، تبعا للتدرج في ابتعاد مصدره، سيؤدي، بالضرورة، إلى أن ما يسمعه الإنسان هو لفظ الرسول وليس لفظ الله، قياسا على المثال الذي أتى به الغزالي من أن سماع شعر المتنبي يدل على سماعه من غيره. وكل هذا يتعارض وما قال به علماء الأصول، من أن القران "وحيٌ متلوٌّ، مؤلَّفٌ، تأليفا معجز النظام"[(23)] وأنه "يجب أن يكون لفظه من الله"[(24)]، بخلاف الحديث الذي هو "وحيٌ، مرويٌّ، منقولٌ غير مؤلَّف، ولا معجز النظام"[(25)].

صفة التعالي المطلق للمعنى القرآني، وفصله عن تركيبه اللفظي، تقوّض فكرة الإعجاز المقترنة بنظام الخطاب. امتهن الغزالي اللفظ بإزاء القوة المتنامية التي منحها للمعنى، ناهيك عن الكتابة التي أهملت في سياق فرضيات الغزالي الجدالية. يلزم، أيضا، أن نردف ذلك النص، بآخر للغزالي نفسه، لا يقف فيه عند حدود شحن المعنى بقوة كلامية ترقى به إلى ذرى الميتافيزيقيا، فحسب، إنما تكريس الشفاهية التي هي من نتاج الإعلاء من شأن المعنى، وهو المحور الذي يتمركز حوله البحث هنا. يقول حجة الإسلام "اعلم أن كل من طلب المعاني من الألفاظ ضاع وهلك، وكان كمَنْ استدبر المغرب وهو يطلبه. ومن قرّر المعاني أولا في عقله، ثم أتبع المعاني الألفاظ، فقد اهتدى. فلنقرّر المعاني، فنقول: الشيء في الوجود أربع مراتب: الأولى حقيقته في نفسه، الثانية ثبوت مثال حقيقته في الذهن، وهو الذي يعبر عنه بالعلم، الثالثة تأليف صوت بحروف تدل عليه، وهو العبارة الدالة على المثال الذي في النفس، الرابعة تأليف رقوم تُدرك بحاسة البصر دالة على اللفظ، وهو الكتابة؛ فالكتابة تبع للفظ إذ تدل عليه، واللفظ تبع للعلم إذ يدل عليه، والعلم تبع للمعلوم إذ يطابقه ويوافقه. هذه الأربعة متطابقة متوازية إلا أن الأولين وجودان حقيقيان لا يختلفان بالأعصار والأمم، والأخيرين، وهما اللفظ والكتابة، يختلفان بالأعصار والأمم؛ لأنهما موضوعان بالاختيار، ولكن الأوضاع وإن اختلفت فهي متّفقة في أن قصد بها مطابقة الحقيقة".

وبغض النظر عما تثيره رؤية الغزالي هذه من نقد لمفهوم المطابقة لديه، حول علاقة الألفاظ والحروف بالموجودات الواقعية والذهنية كونه يطابق بينها، فإن تأكيده أن العلم بالشيء وجود حقيقي لا يتغير، بتغير الزمان والمكان، يكتسب خطورة كبيرة، ذلك أن الألفاظ لا تحيل على الشيء إنما على معناه، وهو ما يفضي إلى اختلاف في درجة "العلم" بالأشياء بين الأمم. وعلى الرغم من ذلك، فالغزالي، إنما يمهّد لما يريد تقريره هنا، إذ إنه سيقوم في الجزء الأخير من النص، بإسقاط حدّي العلم والكتابة، مبقيا على الشيء واللفظ،

مانحا بذلك الشفاهية قوة معرفية في البنية الثقافية العربية، فلندعه يستأنف التعبير عن ذلك "معلوم أن الحدَّ مأخوذ من المنع، وإنما استعير لهذه المعاني، لمشاركته في معنى المنع، فانظرْ المنع أين تجده في هذه الأربعة. فإذا ابتدأت بالحقيقة لم تشك في أنها حاصرة للشيء مخصوصة به؛ إذ حقيقة كل شيء خاصيته التي له وليست لغيره، فإذا الحقيقة جامعة مانعة، وإذا نظرت إلى مثال الحقيقة في الذهن، وهو العلم، وجدته أيضا كذلك؛ لأنه مطابق للحقيقة المانعة. والمطابقة توجب المشاركة في المنع. وإذا نظرت إلى العبارة عن العلم وجدتها أيضا حاصرة، فإنها للعلم المطابق للحقيقة، والمطابق للمطابق مطابق. وإذا نظرت إلى الكتابة وجدتها مطابقة للفظ المطابق للعلم المطابق للحقيقة، فهي إذن مطابقة. فقد وجدت المنع في الكل إلا أن العادة لم تجر بإطلاق الحد على الكتابة التي هي الرابعة، ولا على العلم الذي هو الثاني، بل هو مشترك بين الحقيقة وبين اللفظ"[26]. "العادة" هي التي تدعو الغزالي صاحب "معيار العلم في فن المنطق" إلى إسقاط حدّي العلم والكتابة، والإبقاء على الحقيقة الساكنة واللفظ الذي هو "ريح لا تبقى"[27] قيدها الكتابة.

ظل مفهوم المطابقة هذا مهيمنا في الفكر العربي، ولم تجر محاولة ـ فيما نعلم ـ للنظر مجددا فيه إلا محاولة متأخرة، جاءت من باب التصنيف وليس من باب الإنتاج الفكري، تلك هي نظرة حاجي خليفة (1067=1657) إلى أن صورة الحقيقة في الذهن ليست حقيقية، إنما هي "شبح للمعلوم، وظلٌ له مخالف إياه بالماهية، غايته أنه مبدأ لانكشافه"[28] وهو الأمر الذي قرره حديثا علم الدلالة في كون الدال يحيل على معنى الشيء لا الشيء ذاته. تنبغي الآن، إعادة النظر مرة أخرى في مضمون النصين اللذين أوردناهما قبل قليل للغزالي، وسنجد أنهما يقرران مبدأ واحدا ذا وجهين، فأولهما: ينفح المعنى بقوة متعالية، كون التراسل بين الله من جهة، والوحي والنبي من جهة ثانية، يكون متماسكا لأنه يتم بدون ألفاظ، تليها في قوة التراسل علاقة الاتصال بين الوحي والنبي؛ لأنها تحصل بلفظ يتعذّر تحديده. وأخيرا علاقة التراسل بين النبي والأمة التي تتم بلفظ مفهوم. فإذا علمنا أن ألفاظ الرسول تألّفت بناء على ألفاظ الوحي الذي صاغ ألفاظه استنادا إلى معنى كلام الله الكامن في نفسه، تكشفت لنا، حسب منظور الغزالي، المسافة الفاصلة بين لفظ القرآن ومعناه، وثانيهما: يسوغ منطقيا نفي الكتابة، وبها استبدال إدامة النظر في الأشياء الساكنة، واستحضار وجودها لفظا عند الحاجة. وأدّى ذلك إلى أن "العلم" بالشيء أصبح رهينة سلسلة الألفاظ التي تتكوّن وتُفنى في لحظة واحدة؛ لأنها ريح لا تنطوي على ميزة الديمومة في الزمان، بل هي نظام يقوّض ذاته إثر تكوّنه بخلاف الكتابة التي تنطوي على خاصية الديمومة، والانضواء في سياقات جديدة، حسب الحاجة إلى ذلك.

لم تظل فكرة تعالي المعنى أسيرة الجدل الكلامي المجرد والتأويل، كما كان الأمر في

الرؤية الكتابية للكون، بل انتشرت على نحو واسع، وأصبحت عرفا في الممارسة الثقافية في شتى حقول الفكر، وأضحى المعنى هو الأصل واللفظ فرع ملحق به، وصارت الروح أو النفس الخالدة هي موطن المعنى. ومثلما ظهرت ثنائية المعنى/ اللفظ، ظهرت ثنائية الروح/ الجسد، ومنح الطرف الأول من الثنائية سمة الخلود، فيما اتصف الثاني بالفناء والزوال. والفكر العربي ـ الإسلامي، بمظاهره الفلسفية، والكلامية، والأدبية، واللغوية، تعامل مع هذه القضية طبقا لثنائية الجواهر والأعراض، ومهما اختلفت حقول ذلك الفكر فالمعنى اكتسب فيها سمة الأصل، وامتهن اللفظ، ولم تلق الكتابة في ذلك أيما عناية، ويحسن أن ندلل على ذلك، بالقول إن الجاحظ (255=868) وابن رشيق القيرواني (456=1063) وعبد القاهر الجرجاني (471=1078) وابن الأثير (637=1239) وابن خلدون (808=1405) على ما بينهم من تباعد في الزمان، واختلاف في الاختصاص، كانوا يصدرون عن رؤية واحدة ثابتة تجاه المعنى واللفظ، فألحقوا الأول بالنفس والثاني بالجسم، كما تلحق الصدف بالجواهر، فما الألفاظ إلا خدم للمعاني وقوالب لها[29].

تعزّز السجال اللاهوتي حول ماهية كلام الله بممارسة واقعية تمثلت أول الأمر في اقتصار دور الكتابة على تقييد كلام الله، أي تدوينه خشية التغيير والضياع، وحظر تدوين الحديث خوف الاختلاط بينهما، وهو الحظر الذي امتد إلى حقول الفكر الأخرى، بفعل العُرف الذي سنّه الرسول للفصل بين القرآن والحديث، فضلا عن تجنب الرسول إتباع النهج نفسه الذي نهجه أهل الكتاب من الديانات الأخرى في اعتمادهم على الكتابة، وذم ذلك النهج. كل ذلك أفضى إلى تغييب واضح لأهمية الكتابة، وإغفال دورها الكبير في عملية الإرسال والتلقي القائمة آنذاك، فكيف جرى كل ذلك؟ وما الظروف الدينية والثقافية التي احتضنت الممارسات الشفوية الأولى، الممارسات التي عدّت أصلا لا ينبغي إعادة النظر فيه، وصار كل خروج عنه بدعة وتجديفا؟

4. تضارب السياقات: الرسول والكتابة.

انتزعت الشفاهية شرعيتها في الثقافة العربية من الدين؛ فالترابط بين التراسل الشفوي والممارسات الدينية ظهر في عصر الرسول، وبعد وفاته أصبح ذلك الترابط الذي فرضته حاجات عصر صدر الإسلام الموجّه لكل العلاقات اللاحقة بين الشفاهية والإسلام، فصاغ مظاهر الفكر والثقافة بصورة عامة. يثير موقف الرسول من الكتابة إشكالية كبيرة في الفكر الإسلامي، ومع الأخذ بأن النقل الدقيق لم يكن ذا شأن كبير في عصر غاطس في التراسل الشفوي، فإن هذا الموقف جرى إنتاجه طبقا لرغبات متعارضة، فكل باحث كان يدفع باتجاه الموقف الذي يرغب فيه، فيجعل من إشارة وردت هنا أو هناك سندا لرغبته، سواء أكان الأمر يخص نهي الرسول عن الكتابة أم تشجيعه لها. القائلون بأنه كان يشجعها يوردون واقعة

اشتراط تحرير أسرى بدر مقابل تعليم صبيان المسلمين، دليلا على ما يريدونه، والقائلون بأنه ذمها يستندون إلى أحاديث تتردّد في كثير المتون الإسلامية دليلا يعزّز مذهبهم.

والحال فإن النصوص الدينية، كائنا ما كانت، تتضمن تشكيلا متنوعا من الشذرات، والتأملات، والأحكام، والتصورات، تمكّن الباحث، إذا تنكّب للخلاصات الكبرى التي تنتهي إليها تلك النصوص، أن يستنتج منها تناقضات لانهائية، إذ لم تعن النصوص الدينية بأمر التناقضات بالطريقة التي يتصورها الباحثون، وأفرزها الفكر المنطقي الحديث، كالإيحاءات، والرموز، والتفجرات الشعرية، ومعالجة وقائع كثيرة في أزمنة مختلفة، كل ذلك ينبغي أن يؤخذ بالحسبان حينما يجرى الاقتراب إلى النصوص الدينية، فالأديان نتاج الحقبة الشفاهية، وفي تلك الحقبة حفظت نصوصها في الذاكرة، قبل أن يتم تدوينها، فيما بعد.

إذا قصرنا الحديث على المرويات الخاصة بالرسول، فإن هنالك كتبا لا تحصى رصدت الأحاديث الموضوعة التي غزت متون الحديث النبوي لأسباب كثيرة، منها سيادة التراسل الشفوي، حتى أن بابا واسعا فتح في هذا المجال، بل أبيحت رواية المعنى، وأبيحت رواية اللفظ، حسبما هو معروف، كما أن باحثين متخصصين رصدوا بدقة مصادر الحديث النبوي، وكشفوا أن فيها أحاديث غير مسندة، والأكثر هو أن متون الأحاديث الأساسية، كتبت وصنفت في وقت متأخر من القرنين الثاني والثالث الهجريين، وكانت مختلفة في مناهجها، فكل كتاب صحيح بمقدار مطابقة الأحاديث لمنهج الكتاب، كما هو الأمر بالنسبة لكتب الصحاح والمسانيد والآثار وسواها، وهذه المطابقة لا تلزم كتابا آخر، ولهذا وجدت أحاديث صحيحة ومسندة في هذا المتن، ولم توجد في غيره، الأمر الذي يبرهن على اختلاف مناهج المصنفين الذين بذلوا جهودا كبيرا في تنقية الأحاديث والتدقيق فيها طبقا للشروط المنهجية لكل منهم.

معالجة هذا الموضوع هنا أو في أي مكان متصل بالبحث العلمي وليس بالدعوة والترويج الديني، لابد أن تضع في اعتبارها تجريد النصوص من سياجها المقدس، والنظر فيها بوصفها أدلة على وقائع تاريخية، ومع أن هذا التصور يواجه بالعنت الذي يتوهم أن ذلك يضعف من تلك النصوص ويهددها، لكننا نعتقد أن تجريد النصوص من سياقاتها التاريخية هو التهديد الحقيقي لها، فمجال البحث بأمس الحاجة لإدراج تلك النصوص في سياق العصر الذي ظهرت فيه، لكي تنخرط في الإجابة عن الأسئلة المعلّقة، والمؤجّلة، منذ ذلك الوقت. والحق فالنصوص الدينية، تصلح تماما إذا نظر إليها كأدلة على وقائع تاريخية ـ وقد جرؤ القدماء على ذلك في قضية أسباب النزول ـ أن تكون نصوصا مؤسسة لوعي مختلف غير الوعي الميتافيزيقي التجريدي الذي يدفع باتجاه عزلها عن خلفياتها التاريخية، باعتبار أن ذلك يقصد منه إبطال مصادرها الإلهية.

وهذه مشكلة تخطتها الدراسات الدينية في كثير من الثقافات، لكنها لم تزل تشكل حرجا وخوفا في ثقافتنا. كان التفسير الديني المخصوص بفئة أو مجموعة قوية يلعب الدور الحاسم في أي نزاع خاص بالسيطرة على المجال الذهني والروحي للإنسان، إنه ليس قوّة كاسحة فقط، إنما دعامة متماسكة لكل الفرضيات اللانهائية حول الحق والعدل والمساواة، وباستمرار تركّب للخصوم صورة المارقين، وكثيرا ما جرى التلاعب بالقيم السامية للدين لغزو المجال العام، والسيطرة عليه، ليوافق هدف ما، وغاية معينة. فكيف حملت إلينا المصادر القديمة موقف الرسول من الكتابة؟

ورد عن الرسول قوله "لا تكتبوا عني شيئا سوى القرآن، ومَن كتب عني غير القرآن فليمحه"[30] ولما استؤذن أن يدوّن حديثه، قال مستنكرا "أكتابا غير كتاب الله تريدون؟ ما أضلّ الأمم من قبلكم إلا ما اكتتبوا من الكتب مع كتاب الله"[31] وورد عنه قوله "إنما ضل من كان قبلكم بالكتابة"[32]. هذه باقة مختارة من الأحاديث التي تكاد تغص بها الكتب القديمة، صحيحة وموضوعة، وهي ترسم أفق انتقاص للكتابة التي بشيوعها ينتهك ما ينبغي صونه: كتاب الله، حيث تحظر المنافسة. الكتابة تفضي إلى ظهور منافسة تحول دون التفرّد؛ فالأمم السابقة ضلّت لأنها كتبت. كتب البشر تسبب الضلالة لأنها توهم الناس بأنها نظير كتب السماء. يقع الخلط المدمّر، ولتجنّب ذلك ينبغي وقف أية محاولة. لماذا ضلت الأمم من قبل؟ لأنها خلطت بكتبها المنزّلة كتبها المؤلّفة. لا يسمح، في التجربة الإسلامية، تكرار الخطأ مرة أخرى. ينبغي التحذير الكامل من إمكانية الوقوع في ضلالة جديدة. هذا ما يمكن استخلاصه من تلك الأحاديث. هنالك أيضا أحاديث أخرى، اختلف في السياقات التي وردت فيها، لكن أمر ذم الكتابة ينضح منها. ورد عن الرسول قوله "نحن أمة أمية، لا نكتب ولا نحسب"[33] وقرن قيام الساعة بانتشار الكتابة في قوله "فشو القلم، وفشو التجار، من إشراط الساعة"[34].

شجعت هذه التوجّهات الآخرين ممن عاصروه أو عاشوا بعده على استخلاص مواقف ذم وعدم ارتياح من الكتابة، فتشكل وعي يدافع عن المشافهة استنادا إلى تلك الأحاديث، وجرى تفسير الإشارات الواردة في النصوص الدينية لتعزيز حجة الشفاهية ونبذ الكتابة. الحجة القائمة لا يمكن الشك في قيمتها: أحاديث ذم الكتابة يتداولها المسلمون في وقت بدأت لتوّها عملية التفكير في صون المأثور، ليس المأثور النبوي فقط، إنما المأثور الثقافي والإخباري الذي يكوّن نسيج الذاكرة العربية القديمة. كيف يمكن وقف تضارب الحاجات؟ وكيف تفكّ الالتباسات فيما بينها؟ فمن جهة تُذمّ الكتابة للأخطار التي تحملها معها، ومن جهة تزداد الحاجة إليها لحفظ المأثورات وسواها. انبثق الإسناد كنظام حفظ وتواصل ليكون المرتكز الأكثر أهمية في المشافهة، دعمته الممارسة النبوية، وحماه المحدّثون، وسرعان ما اكتسب صفة القداسة.

عدّ الإسناد، وهو نسق مترابط من التراسل الشفوي، السبيل الوحيدة للتثبّت من صحة انتساب الأخبار القديمة، ومعلوم أنه برز بوصفه وسيلة للتأكد من سلامة الحديث النبوي، ولهذا اكتسب صفة دينية شأنه في ذلك شأن الحديث نفسه، ومثلما عني بالمتن كونه يصدر عن الرسول، عني بالسند لأنه حامل ذلك المتن. عبّر عن هذا التلازم الكامل، فيما بعد، المحدّث المشهور عبدالله بن المبارك (181=897) بقوله "الإسناد من الدين، ولولا الإسناد لقال مَنْ شاء"[35] وكان ابن سيرين (110=728) سبقه إلى تقرير الصفة الدينية للسند بقوله "إن هذا العلم دين، فانظروا عمّن تأخذون دينكم"[36] وبمرور الزمن اطردت مثل هذه الأقوال فجعلت الإسناد دينا خُصّت به أمة الإسلام دون سواها، فالسخاوي (902= 1497) يؤكد بأنه "خصيصة فاضلة من خصائص هذه الأمة، وسنّة بالغة من السنن المؤكدة"[37] لأن الله "أكرم هذه الأمة، وشرّفها، وفضلها بالإسناد، وليس لأحد من الأمم كلها، قديمها وحديثها، إسناد، إنما هو صحف في أيديهم، وقد خلطوا بكتبهم أخبارهم"[38].

أصبحت الشفاهية فضيلة مخصوصة، لا تنالها إلا أكرم الأمم، فيما الكتابة رذيلة ينبغي التطهر منها. واستقام الأمر عند ابن حجر العسقلاني (853=1449) إلى أن الإسناد ركيزة لا يستغنى عنها في الدين، وفريضة كفاية، بقوله "لكون الإسناد يعلم به الموضوع من غيره، كانت معرفته من فروض الكفاية"[39].

يلزمنا الآن التذكير بأن هذه التأكيدات تأتي بعد مرور نحو ألف سنة على أحاديث دوّنت في مصنفات لا تحصى، فيما المحدّثون يفتتحون بالذم الأبواب الخاصة بالكتابة، ويتفاخرون بحفظ سلاسل الإسناد المتراجعة إلى عصر الرسول والصحابة، هذا يؤكد مرة أخرى أن التقاليد الثقافية تفوق في سطوتها أية قوة أخرى. ما انفك المحدّثون يتشبثون بذلك في العصر الحديث. صار التلازم بين السند والمتن أصلا لا يمكن نقضه، واحتمى به المحدّثون ضد خصومهم، وأضحت أهمية أي قول تتحدّد بإسناده، فإذا خلت الأخبار منه عدت بُترا بلا خطم، فلولا الإسناد "لدرس منا الإسلام"[40].

أصبحت الأسانيد هي الأدلة على المتون، وليس العكس، وتبوأ البخاري (256=869) إمامة الحديث، لأن محدّثي بغداد حاولوا تضليله فسألوه عن أحاديث قلبوا أسانيدها، فأنكر معرفته بها، وقام بردّ الأحاديث إلى الأسانيد الصحيحة، فأقرّوا له، كما يقول ابن خلدون، بالإمامة[41] وتطور الأمر بمرور الزمن، فصارت أهمية الكتب تتحدّد بأسانيدها. أكد ذلك الحطّاب (954=1547) بقوله إن "الأسانيد أنساب الكتب"[42].

وسرعان ما أصبح السند جزءا أساسا من البنية الثقافية، ولم يعد ينظر إليه بوصفه وسيلة للتحقّق من صحة انتساب الأحاديث والأخبار إلى أصحابها، بل مظهرا من مظاهر التقاليد الثقافية والدينية، يؤكد ذلك ابن الصلاح (643=1245) الذي تُعدّ مقدمته في علوم الحديث،

ذروة ما بلغه هذا العلم من دقة في القواعد والمعايير، بقوله "اعلم أنّ الرواية بالأسانيد المتصلة، ليس المقصود منه في عصرنا (=القرن السابع الهجري) وكثير من الأعصار قبله، إثبات ما يروى. . . إنما المقصود بها إبقاء سلسلة الإسناد التي خصّت بها هذه الأمة، زادها الله كرامة"[43]. وهذا الاعتراف بخلو الإسناد من وظيفته الأصلية يعدّ من أقوى الانتقادات التي طالت الإسناد، لأنه صدر عن رجل كرّس حياته بكاملها للعناية به، الأمر الذي يؤكد تحوّل وظيفة الإسناد من الهدف الحقيقي إلى تقليد يحول دون التواصل الحقيقي مع الأخبار.

صارت الأسانيد تخنق المتون، وتطمس أهميتها، مما جعل ابن حيان البستي (345=965) يتشكّى مما آل الأمر إليه، قائلا "إن الحفّاظ الذين رأيناهم أكثرهم يحفظون الطرق والأسانيد دون المتون"[44] فالتدريب المدرسي لا يولي أهمية للمتون، إنما للأسانيد، والبراعة في متابعة حقيقة تتراجع إلى الوراء في الزمان أفضل بكثير من الارتواء من نبع صاف نقّاه السابقون، فما الذي كرّس هذا التعلّق الهوسي بالسند غير الامتثال لتقليد شائع؟ إنها الركيزة الأساسية للمشافهة، قصدتُ بها الاستماع. الاستماع هو الأصل الذي يقوم الإسناد عليه. فـ"أول العلم الاستماع"[45] و"لا طريق للرواية إلا السمع"[46] وذلك يفسر موقف المحدّثين في الاعتماد على الحفظ الذي يقوم على السماع، ورفض التدوين. وكان أبو موسى الأشعري (44=664) يقول "احفظوا كما حفظنا"[47]، والقدماء، كما يقول عبد العزيز البخاري (730=1329) "لا يكتبون الأخبار، بل يحفظونها، ويروونها عن ظهر قلب"[48]. وتحتشد مصنفات المحدثين أنفسهم بالتأكيد على الحفظ وذم التدوين والكتابة[49].

لم يتوقف الأمر عند حدود ذم الكتابة، وتفضيل السماع والحفظ، بل أصّل الموقف دينيا، بتسويغ أمية الرسول، وهو ما شحن الشفاهية بالقوة المنطقية التي قامت عليها، وفي هذا الصدد، يقول الغزالي "أما سبب أنه (=الرسول) لم يعرف الكتابة والمكتوب، فلأجل أنه كان أميا لا يقرأ الكتاب الصناعي، وإنما يروم معرفة قراءة الخط الإلهي الذي هو أبين وأدل على الفهم منه"[50] ولأنه كذلك، فلا ضرورة لعلمه بالكتابة، فاتصاله بالخالق، يتم بالمكاشفة التي هي قدرته على إدراك مالا تدركه الحواس، ولهذا فأمية الرسول فضيلة "لأن الله تعالى لم يعلّمه الكتابة، لتمكّن الإنسان بها من الحيلة في تأليف الكلام، واستنباط المعاني، فيتوسل الكفار إلى أن يقولوا اقتدر بها على ما جاء به"[51]؛ ذلك أن عدم معرفته الكتابة "من أقوى الحجج على تكذيب معانديه، وحسم أسباب الشك فيه"[52].

على هذا النحو، الذي وقفنا عليه، تدرجت أسباب رسوخ الشفاهية، ابتداء من الكلام الإلهي الذي هو معنى في نفس الله، مرورا باللفظ الذي يحيل عليه، وصولا إلى تقييد ذلك اللفظ كتابة. وتزامن ذلك، ممارسة وجدلا، مع تسويغ أمية الرسول، وذم الكتابة، وإعلاء شأن السمع والحفظ. هذه هي الصورة التي بدأ بها الإسناد، وتطور، واستقرّ، وهي توضح

أنه نفح بقوة دينية، وعدّ جزءا من الحديث النبوي، فمنح سمة مقدسة تحميه، وتحول دون وقف مدّه في تضاعيف النشاط الفكري والثقافي، وتوضح كيف انتهى بوصفه تقليدا ثقافيا يراعى أمره بشدة في تداول الأخبار والمأثورات، دون أن يؤدي وظيفته التي ظهر من أجلها، وأصبح السند هو المعيار الوحيد لصحة الأحاديث والأخبار. تكرّست ثنائية النطق/ السمع التي رسّخت الشفاهية، وجعلت منها فضيلة، فيما وصمت الكتابة بالنقص.

بيّنا كيف أن تأويلا مخصوصا للقرآن قدّم رؤية كتابية للكون، تعتمد ثنائية القلم/ اللوح المحفوظ ومنح سمة الديمومة للكتابة، وجعل الكون نتاجا للخطاب الإلهي، وأن تلك الفكرة أخذت حظها في مدونات الحديث النبوي، واستأثرت بمكانة كبرى في الأحاديث الموضوعة التي كانت توجه العموم خارج مجال السيطرة المباشرة لثقافة المحدّثين المتشدّدين في الإسناد، لكن تلك الرؤية، لم تتحول إلى ممارسة ثقافية عامة، ولم تتركّز في التفكير الفلسفي والديني والأدبي، وعلى نقيض ذلك، فإن ثنائية النطق/ السمع، التي دعم وجودها الرسول، هي التي استأثرت بالاهتمام. استندت هذه الدعوة إلى معنى كلام الله الذي دوّن لفظه، وصارت الكتابة وسيلة لحفظ الألفاظ الدالة على المعاني المتعالية فيه، ولم تتحول إلى فعالية إنشائية خاصة، تعبر عن عالمها، بل كانت تحيل باستمرار على لفظ، وأدى ذلك إلى عد الصوت هو الأصل، وما الكتابة إلا علامة دالة عليه، ولا أهمية لوجودها إلا بوصفها مقيّدة لذلك الصوت، ولم تفهم الكتابة إلا بهذا المعنى.

لايرى الجاحظ ـ أحد الرواد المؤسسين للكتابة العربية في مراحلها الأولى ـ في وظيفة الكتابة إلا على أنها "مفزع إلى موضع استذكار" فهي تخلّد الأخبار في بطونها، وتحميها من الضياع والنسيان لاغير؛ لأن "فهمك لمعاني كلام الناس، ينقطع قبل انقطاع فهم عين الصوت مجردا، وأبعد فهمك لصوت صاحبك ومعاملك والمعاون لك، ما كان صياحا صرفا، وصوتا مصمتا، ونداء خالصا، ولا يكون ذلك إلا وهو بعيد من المفاهمة، وعطل من الدلالة، فجعل اللفظ لأقرب الحاجات، والصوت لأنفس من ذلك قليلا، والكتاب للنازح من الحاجات"[53]، فالتفكير الذي انصب حول كون اللفظ أصلا، والحرف وسيلة للحفاظ عليه ظل مهيمنا لزمن طويل في الثقافة العربية، فالبيروني، في القرن الخامس الهجري، يصدر عن الموقف ذاته، الذي انطلق منه الأوائل في تحديد وظيفة الكتابة، بأنها تقييد للمنطوق، فيقول "إن اللسان مترجم للسامع عما يريده القائل، فلذلك قصر على راهن الزمان الشبيه بالآن، وأنّى كان يتيسّر نقل الخبر من ماضي الزمان إلى مستأنفه على الألسنة، وخاصة عند تطاول الأزمنة، لولا ما أنتجته قوة النطق في الإنسان من إبداع الخط الذي يسري في الأمكنة سري الرياح، ومن الأزمنة إلى الأزمنة سريان الأرواح"[54].

كانت الأخبار تعتمد على ثنائية النطق/ السمع، وبوساطة الصوت، يترجم المتحدث

للسامع ما يريده، ثم يذوب الصوت، ولا تبقى سوى ظلاله في الذاكرة، لأنه معبر عن "راهن الزمان" وهدفه "الإبلاغ" لمن جهل الخبر، أما الكتابة فتنطلق من موقع آخر، إنها تخلق واقعتها الخاصة، وتعلّل وتحلّل الوقائع، وتهدف إلى خلق علاقات عضوية بين عناصر الخطاب. كتابة من هذا النمط، تبتعد عن كونها وسيلة لتقييد المنطوق، لم تعرفها الثقافة العربية. ولما كانت المشافهة تفترض متحدثا، فإن المدونات اللاحقة، حافظت على هذه الثنائية، وصار اللفظ المدوَّن، يحيل على المتحدث الأصل، وليس إلى المدوِّن، والتدوين لم يعمل إلا على تثبيت صورة من صور المشافهة، لا تحيل الكتابة فيها إلا على الكلام الشفوي الذي ينتمي إلى واقع تاريخي خارج الكتابة. التدوين الذي بدأ في النصف الأول من القرن الثاني الهجري، واستمر لأكثر من قرن[55]. لم يقم في حقيقة الأمر، إلا بحفظ الكلام المروي الذي كان يتداول مشافهة قبل ذلك بمدة طويلة، ولم يستطع وقف ظاهرة المشافهة، إنما عمل على تثبيت مشهد من مشاهدها في الزمان.

ومثلما كان الكلام يستدعي إسنادا، أصبح نظام الإسناد الكتابي يعتمد على النسق الشفوي نفسه، كما ظهر في المدونات سواء أكانت من الأحاديث النبوية، أم من الأخبار المختلفة. ولما كانت المشافهة أصلا، صار التدوين يحيل عليها، وبقيت ثنائية الراوي/ المروي، وهي التي انحدرت من المشافهة، ثابتة لا يمكن تغييرها، كون الراوي يحيل على شخص تاريخي، والمروي يحيل على واقعة حقيقية، وهذه البنية هي الأصل الذي تحكّم في تدوين الأخبار، وامتد إلى القصص الذي كان يتكون في هذا الإطار، الأمر الذي جعل المرويات السردية العربية، تتميز بظهور كامل لثنائية الراوي والمروي، المتحدّرة من ثنائية السند/ المتن.

أدّت المشافهة ونظام الإسناد، إلى ظهور قسمين أساسيين في أي كلام، شفويا كان أم مدونا، يحيل القسم الأول على سلسلة من رواة الكلام، ويحيل الثاني على متن الكلام، ولما كان القسم الأول يتألف من عدد غير محدّد من الرواة ينقل فيه اللاحق عن السابق ما بلغه، أفضى ذلك إلى وجود عدد من الرواة يتمثل دورهم في نقل متن الكلام، دون أن يكون لهم أثر في عملية الإرسال التي تستدعي توافر راو ومروي ومروي له، ويظهر هؤلاء الرواة غالبا بين الراوي الأول الذي يفترض أنه شهد الواقعة، والراوي الأخير الذي يرويها، وجميع أولئك الرواة بما فيهم الأخير الذي بوساطته يتحقق الإرسال كاملا، لا علاقة مباشرة لهم بما يروى، سوى كونهم حلقات تترابط فيما بينها لإيصال المروي. عرفت تلك الصورة في الحديث النبوي، وشاعت بعد ذلك في المدونات التاريخية والأدبية، وهي الصورة ذاتها التي ظهرت في المرويات السردية العربية. ظهر بون بين الراوي وما يروي، ولم تتأسس علاقة مباشرة بين الراوي والمروي، إلا ذلك الأثر الذي ظل الرواة المتعاقبون يحتفظون به للعلاقة

التي تربط الراوي الأول بما يروي، أما الرواة الذين ينتظمون في رتب لاحقة عليه، فتبدو العلاقة واهنة بينهم وما يروون، ذلك أنهم يروون متونا قديمة تنتسب إلى رواة سبقوهم كثيرا في الزمان.

5. الخبر ومعضلة الوضع.

ولكن هل نجت الأخبار، والمأثورات، بما فيها الحديث النبوي، من الوضع والتزييف؟ وهل كان الرواة مجرّد آلات صمّاء فيما يروون، أم أن الطبيعة الإنسانية لابد أن تدفع بهم لترك انطباعاتهم الشخصية ومواقفهم، والتفاعل مع المؤثرات التي تفرضها البنية الثقافية للعصور التي عاشوا فيها؟ الصلة الحقيقية بين الراوي والمروي يحدّدها الراوي نفسه، وتحدّدها الوظيفة التي يراد للمروي أن يقوم بها، وتحددها طقوس الرواية وتقاليدها، واختزال آلاف الرواة باعتبارهم ضعفاء ووضّاعين أمر يعود إلى أن الإسناد فرض فهما مدرسيا لا يقرّ بالعلاقة المتفاعلة بين ثلاثة عناصر أساسية: الراوي، والمروي، والسياق الثقافي للرواية، فهذه العلاقات المتحوّلة في الزمان والمكان لا تؤمّن الهدف الذي يريده المحدّثون المتشدّدون، ولا تستجيب للقواعد التي انتهى إليها أصول علم الحديث، وهي قواعد لا تضغط سلسلة لانهائية من المحدثين عبر العصور، فحسب، وإنما تبحث في المنازع الشخصية للرواة: الأخلاق، والطبائع، والمذاهب، وتهمل أدوار الرواة، ومواقعهم، وعصورهم، ومجمل السياقات الثقافية المتغيرة التي يروون فيها.

وفي الوقت الذي منحت فيه المشافهة دورا كاملا ووحيدا في التواصل والتراسل، جرت بالمقابل تنقيبات أخلاقية مريرة في أوضاع الرواة، مع أن نظام الإسناد نفسه لا يمكن أن يوفّر حماية كاملة للمرويات التي يقوم الرواة بحملها من مصدرها إلى المتلقّي الأخير، فهو نظام لا يملك الكفاءة المطلوبة منه، وقابل للاختراق لأسباب شخصية وعامة، وهذا لا يلغي أمرا أساسيا آخر، وهو عدم وجود ضوابط تمنع الراوي من اختلاق الأحداث والوقائع تبعا لحالة المتلقي، واستجابة لحاجاته في أوضاع يريد فيها ترغيبه أو ترهيبه. يتحرّر الراوي أحيانا من قيد الدقة في النقل والإسناد، ويلجأ إلى ابتداع أحداث جديدة، أو إجراء تحويرات في أخرى، استجابة لأحوال الذين يروى لهم؛ لأن المسافة كبيرة بين الراوي والمروي، وليس له القدرة على تحديد السياق الضيق الذي ورد الحديث أو الخبر فيه.

لهذا ولغيره غزا الوضع الأحاديث النبوية، والمأثورات، والأخبار، والأشعار، والمرويات السردية. ولكن هل كان القدماء على دراية مما سيقع في المستقبل لكل المرويات، أم أنهم، وبخاصة الصحابة والتابعين، كانوا يعرفون مآل الأمر؟ ولماذا انبثقت السّنن الضيقة للرواية في العصور المتأخرة، مع أن القدماء تفهموا الانزياحات الممكنة

للمرويات الدينية والتاريخية والأدبية؟ وهل يمكن أن تدفع الشفاهية بنظام كفء إلى الوجود، وتجعل تصاعد المرويات سلسا وشفافا وصادقا من النبع الأول إلى الظامئ الأخير؟ أم أن التقاليد المدرسية المتأخرة التي أفرزها علم الحديث جعلت الصحة المطلقة هي الهدف الوحيد، بدون النظر إلى الظروف المصاحبة لها؟.

أرجع أبو الريحان البيروني (440=1048) الآفات التي تتعرض لها الأخبار من جهة المخبرين إلى "تفاوت الهمم، وغلبة الهراش (=التقاتل) والنزاع بين الأمم" ويحدد خمسا من تلك الآفات، تقترن بالإخباريين "فمن مخبر عن أمر كذب يقصد فيه نفسه، فيعظم به جنسه... ومن مخبر عن كذب في طبقة يحبهم لشكر، أو يبغضهم لنكر.. ومن مخبر عنه متقرّبا إلى خير بدناءة الطبع، أو متّقيا لشرّ من فشل أو فزع، ومن مخبر عنه طباعا، كأنه محمول عليه غير متمكن من غيره.. ومن مخبر عنه جهلا، وهو المقلّد للمخبرين"[56]. دواعي الشهوة والغضب والحب أو الكره، ودناءة الطبع أو اتّقاء الشر، هي الأسباب الرئيسة التي يضعها البيروني وراء شيوع الوضع في الأخبار عامة، فما الأسباب الكامنة وراء شيوع الوضع في الحديث النبوي، وكانت سببا مباشرا لظهور نظرية الإسناد؟.

وحدد الإمام علي بن أبي طالب (40=660) أسباب الوضع في وقت مبكر "إنما أتاك الحديث بأربعة رجال ليس لهم خامس" أولهم "رجل منافق مظهر للإيمان، متّضع بالإسلام، لا يتأثّم ولا يتحرّج، يكذب على رسول الله صلى الله عليه وآله متعمّدا" وثانيهم "رجل سمع من قول رسول الله شيئا لم يحفظه على وجهه، فوهم فيه، ولم يتعمّد كذبا" وثالثهم رجل "سمع من رسول الله صلى الله عليه وآله شيئا، يأمر به ثم نهى عنه، وهو لا يعلم، أو سمعه ينهى عن شيء ثم أمر به وهو لا يعلم، فحفظ المنسوخ، ولم يحفظ الناسخ، فلو علم أنه منسوخ لرفضه" ورابعهم رجل "لم يكذب على الله ولا على رسوله... حفظ ما سمع على وجهه، فجاء به على ما سمعه، لم يزد فيه، ولم ينقص منه، فحفظ الناسخ فعمل به، وحفظ المنسوخ فجنب عنه، وعرف الخاص والعام، فوضع كل شيء موضعه، وعرف المتشابه ومحكمه"[57].

لايكشف هذا النص عن شيوع ظاهرة الوضع المبكرة، فحسب، إنما يقرر أن الأحاديث الصحيحة انحدرت عن رجل صادق واحد من بين أربعة مزيفين، بعضهم يزيف الأحاديث عن عمد، وبعضهم عن جهل وعدم دراية. ويضيف النيسابوري (405=1014) سببا آخر يتعلق بالدعوة إلى الدين، فقد كان المهلّب بن أبي صفرة "يضع الأحاديث ليشدّ بها من أمر المسلمين، ويضعّف أمر الخوارج"[58] أما ابن عساكر (572=1176) ففصّل في أسباب الوضع، مرجعا إياها إلى الرواة الذين غفلوا عن الحفظ والتمييز، الذين لم يتعبوا أنفسهم في علم النقل، والرواة الثقات الذين اختلطت عقولهم في أخر أعمارهم، والغافلين،

والمتعمّدين الكذب، سواء أكانوا جاهلين به ثم علموا، أم ردّدوا عن كذّابين وهم يعلمون، أو تعمّدوا الكذب، وهم الوضّاعون من زنادقة وأصحاب مذاهب، ومرغّبين، ومرهّبين، وأصحاب أغراض خاصة، ومنهم القصّاص والشحّاذون[59].

تنبأ الرسول بأن أحاديثه سوف تتعرض للتغيير، فأوصى بعدم جواز تحريفها، أو وضع أي حديث على لسانه، لأنها من أدلة الأحكام، ويترتب عليها وجوب وجواز وتحليل وتحريم. ووردت عنه أحاديث كثيرة حذّرت من الكذب عليه، منها قوله "إن كذبا عليّ ليس ككذب على أحد، فمَن كذب عليّ فليتبوأ مقعده من النار" وقد ذكر هذا في معظم كتب الصحاح، والسنن، والفقه، وعلوم الحديث، بمعنى واحد وبألفاظ مختلفة[60]. وقال "من أفرى الفرى مَنْ قوّلني ما لم أقل"[61] ثم نبّه إلى خطورة الأخذ من الوضاعين، وردّ الأحاديث التي يروونها، بقوله "مَنْ أحدث في أمرنا هذا ما ليس منه فهو ردٌّ"[62] بل هدّد المحدّث كذبا بالنار في قوله "لا تكذبوا عليّ، فإن الكذب يولج النار"[63] إلى ذلك فقد تنبأ، على نحو دقيق، بظهور طائفة من الوضاعين، وحذّر من الافتتان بهم، بقوله "يكون في آخر الزمان، دجالون كذابون، يأتونكم من الأحاديث بما لم تسمعوا أنتم ولا آباؤكم، فإياكم وإياهم، لا يضلونكم ولا يفتنونكم"[64].

تكشف أحاديث الرسول أن الوضع في طريقه للظهور، لا يوقفه رادع، سواء أكانت أسبابه ذاتية تتعلق بالأشخاص أم موضوعية تتعلق بشؤون الدين ونشره أم بالصراع الاجتماعي أو العرقي أو الديني أو المذهبي أم بالتغيرات التي تلحق بالسياق الثقافي العام. صدق حدس الرسول فالأحاديث الموضوعة غزت المأثور المنسوب له، وأصبحت موضوع بحث لكثير من علماء الحديث، وصنفت تحت عنوان "الموضوعات"[65]. وشدّد الخلفاء على ضرورة تدقيق الحديث النبوي، فكان أبو بكر (13=634) "أول من احتاط في قبول الأخبار" وجاراه في ذلك عمر بن الخطاب الذي "سنّ للمحدثين التثبت في النقل" وكان علي بن أبي طالب يستحلف المحدّثين على صدق حديثهم، ويقول "إذا حدثني عنه (=الرسول) محدّث، استحلفته، فإن حلف صدّقته"[66].

تبرهن المعطيات الآنفة على أن الوضع عرف في حياة الرسول، فالتشديد الذي أظهره، وحذا حذوه الخلفاء الراشدون، إنما يشير إلى بروز تلك الظاهرة على نحو أو آخر في زمن مبكر من تاريخ الإسلام، وعليه فلا معنى للرأي الذي يقرن ظهور الوضع بالاحتراب السياسي وانقطاع عهد خلافة الراشدين[67]. ولكن من المؤكد أن ذلك السبب وغيره، مدّ ظاهرة الوضع بأسباب مضافة، مما جعلها شائعة استنزفت فيما بعد جهدا طائلا من لدن علماء الحديث، وكانت سببا رئيسا في ظهور الإسناد، لأن البحث في رواية الحديث ومتنه، والتثبت من صحة نسبته إلى الرسول، قاد إلى تقصّي كل ما يتعلق برجال السند من الرواة،

والنظر في متون الحديث، وأدى هذا البحث، بركنيه حول السند والمتن، إلى ظهور أصول الحديث الذي أولى الإسناد أهمية استثنائية.

اختلفت صور أداء متن الحديث، بين قائل بوجوب نقل المتن لفظا، وقائل بجواز نقل المعنى، دون اللفظ بشروط. وحول هذه القضية كثر جدل علماء الحديث والفقه، بيد أن جذر الإشكالية يعود إلى الرسول نفسه، سواء في روايته الحديث القدسي ذي المصدر الإلهي، أم في ورود أحاديث عنه تؤكد حينا ضرورة رواية الحديث لفظا، وحينا جواز روايته على المعنى، فرواية الرسول للحديث القدسي الذي يختلف عن القرآن بكونه مرويا غير متلو، هي رواية تجيء بلفظ النبي[68] كما يقول التهانوي (ق12هـ=18م) وهذه الممارسة دشنت فعليا جواز رواية المعنى، بل إن الرسول، نفسه، يقول "إذا أصاب أحدكم المعنى فليحدّث"[69]. وقال "لا بأس في حديث قدّمت فيه أو أخرت إذا أثبتّ معناه"[70] ولكنه، من ناحية ثانية، شدّد في حديث متواتر، على ضرورة أداء الحديث لفظا، قال "نضّر الله امرءا سمع مقالتي، فوعاها، فأدّاها كما سمعها". وفي المعنى نفسه، ورد قوله "يحمل هذا العلم من كل خلف عدوله، ينفون عنه تحريف الغالين، وانتحال المبطلين، وتأويل الجاهلين"[71]. وهذان الحديثان يحظران الرواية بغير اللفظ نفسه، لما سيتعرّض له من تحريف وتأويل. وكان الرسول افتتح هذه الممارسة بأخذ القرآن لفظا عن الوحي والحديث القدسي معنى عنه، وحول هذين الموقفين المتباينين، دار جدل واسع، نقف على جانب منه هنا.

سعى الغزالي إلى حلّ هذه الإشكالية، فقال "إن الألفاظ منقسمة إلى: ما يتميز بخاصية الإعجاز، وهو ألفاظ القرآن الكريم، ولابد من نقلها، إذ الإعجاز بها يتعلّق، وما لا إعجاز فيه، ينقسم إلى: ما يتعلق به تعبّد ولابد من قراءته كألفاظ التشهّد، فلابد من روايتها على وجهها، وما لا يكون كذلك يجوز تغييره، بشرط أن يكون الناقل على ثبت من بقية المعنى بتمامه، إذ لا تعبّد في اللفظ، والمعنى هو المبتغى"[72]وبذلك سوّغ الغزالي منطقيا رواية المعنى، لما لا تعبّد فيه. وكان إبراهيم النخعي (91=714) والحسن البصري (110=728) وعمرو بن دينار (126=743) وابن سيرين وسفيان الثوري، يروون على المعنى، فيؤخرون، ويقدمون، ويعبرون عن المعنى الواحد بألفاظ مختلفة[73]. أما الذين تمسكوا برواية الحديث لفظا، فقد انطلقوا من قاعدة لغوية، تقول "إن عامة الألفاظ لها نظائر في اللغة، إذا تحقّقتها وجدتَ كل لفظة منها مختصة بشيء لا تشاركها صاحبتها فيه، فمن جوّز العبارة ببعضها عن البعض، لم يسلم عن الزيغ عن المراد، والذهاب عنه"[74]. الكلمات وإن اتفقت أصولها، وترادفت على معنى واحد، فإنها، طبقا لابن خير الإشبيلي (475=1082) "لا توجد كلمة بمعنى كلمة، إلا وبينهما فرق... وإن اتفقتا في أصل المعنى، فبينهما فرق في حال

المعنى"[75]. وكان مسلم (216=831) ومالك بن أنس (179=795) ممن يروون على اللفظ[76]. واشترط ابن حزم على الراوي أن "يتحرّى الألفاظ كما سمعها، لا يبدل حرفا مكان آخر، وإن كان معناهما واحدا"[77].

ثم صاغ عبد العزيز البخاري، المتأخّر، هذا الموقف بصورة منطقية، بتأكيده "أن النقل لا يتحقّق إلا بقدر فهم المعنى، فيدخل الخبر شبهة بسبب اختلاف الفهم، ولهذا فنقل الحديث بلفظه أولى" لأنه يصعب ضبط دلالات الألفاظ، ولو "جوزنا تبديل لفظه عليه السلام بلفظ آخر، لجاز تبديل لفظ الراوي أيضا، بالطريق الأول، لأن التغيير في لفظ غير الشارع أيسر منه في لفظ الشارع، ولجاز ذلك في الطبقة الثالثة والرابعة، وذلك يفضي إلى سقوط كلام الأول"[78]. ولاشك في أن هذين الموقفين أثّرا، بصورة أو بأخرى، في فعالية تداول الحديث النبوي، فرواية اللفظ تحدّ من تداول الحديث وانتشاره، ورواية المعنى تبيح تغييرا جزئيا في دلالاته ومعانيه، والمؤكد أن هذا التأثير، سلبا أو إيجابا، امتد إلى حقول الفكر الأخرى وصاغ ملامح الفكر العربي الأولى في حقوله المختلفة. الشفاهية ممثلة بنظرية الإسناد أطّرت خارطة الفكر العربي، واستفحل شأنها في معظم مجالات التعبير والتفكير، ظهرت تجلياتها الكبرى في علوم الدين، والتاريخ، والأدب، وفي عموم الثقافة العربية ـ الإسلامية.

ويحسن بنا أن نختم هذه الفقرة بتأكيد أنها هيمنت في مجالات، تزعم أنها لا تولي عناية كبيرة بالنقل، ولا تأخذ كثيرا بالإسناد، شأن المعتزلة الذين جعلوا العقل معيارا في الحكم على صحة الأشياء وأهميتها، نستعين بأبي الحسين البصري المعتزلي (436=1044) في كتابه الكبير "المعتمد في أصول الفقه" إذ يعقد فصلا عن "الكلام في الأخبار" يبين فيه أنواع الأخبار، وحدودها، وأحكامها، ويفصّل في أحوال الراوي، والمراسيل، وترجيح الأخبار، ويخلص إثر عرض مستفيض إلى أهمية السند لأن "العقل إنما لا يوجب العبادة بشرط أن لا ينقل شرع، فإذا روى شرع ناقل، صار كأن العقل ما اقتضى نفي تلك العبادة، لأن شرط اقتضائه لنفيها قد زال"[79].

ولما كان علماء الأصول يعتقدون بأن الدليل، كتابا وسنة، لم يترك شيئا، دون أن يشرّع أمره تبين لنا صعوبة موقف المعتزلة، بشخص أبي الحسين البصري، فما عليهم، في هذا الموضوع، إلا الاعتماد على الإسناد، وهو ما أفضى إلى أن دعاة العقل بدأوا يصدرون عن رؤية نقلية، بسبب ما رتبته نظرية الإسناد من تقديم معطيات تصلح بديلا لمعطيات العقل وفروضه. انتخاب نموذج المعتزلة، إنما يكتسب أهميته من كونهم يعتمدون العقل في دعواهم، أما مظاهر هيمنة نظرية الإسناد على معطيات الثقافة العربية الأخرى، فيصعب حصرها هنا، ذلك أنها، بصورة عامة، محكومة بهذه النظرية، ولم يفلح التدوين في وقف مدّ الشفاهية التي ترسّخت تصورا وممارسة، في بنية الثقافة العربية في كل مجالاتها.

6. ركائز النظرية الشفاهية.

لم تكن الشفاهية نظاماً طارئاً في الثقافة العربية، إنما هي محضن نشأت فيه تلك الثقافة، في مظاهرها الدينية، والتاريخية، واللغوية، والأدبية، فكيف تبلورت الأسس النظرية للشفاهية العربية؟ حاول الجاحظ في رسالته "ذم أخلاق الكّتاب" تأصيل الشفاهية في الثقافة العربية، وذلك حينما ألغى أهمية الكتابة، ودعا إلى تبني المشافهة، وهو في هذا يصدر عن الرؤية التي تشكلت في صدر الإسلام تجاه الكتابة، تلك الرؤية التي بينّا هيكلها العام في الفقرات الفائتة. وينبغي التريث قليلاً إزاء علل الجاحظ في ذم الكتابة، فذلك، إنما يمهد السبيل للوقوف على ركائز "النظرية الشفاهية" التي استقامت على يد علي بن رضوان. قال الجاحظ "لو كانت الكتابة شريفة، والخط فضيلة، كان أحقّ الخلق بها رسول الله صلى عليه وسلم، وكان أولى ببلوغ الغاية فيها ساداتهم، وذوو القدر والشرف فيهم، ولكنّ الله منع نبيه، صلى الله عليه وسلم ذلك، وجعل الخط فيه دنّية، وصدّ العلم به عن النبوة"[80].

أسس الجاحظ موقفا شاملا ضد الكتابة، موقفا دعمته شواهد كثيرة التقطها ببراعة من سنن الرسول، ومن أوضاع المسلمين، ومن شواهد التاريخ، فرصف سلسلة متكاملة من القرائن التي دمغت الكتابة بالعار، والكتّاب بالمروق، فقد أكد أنَّ الرسول حرّم الخط والكتابة، وأنَّ أول مرتد في الإسلام كان كاتباً. وقرن البدع زمن الرسول والخلفاء الراشدين بالكّتاب، فهم أسباب الفتنة، وأورد أنَّ الأمام عليا بن أبي طالب، لم ينوّه "بذكر كاتب حتى مات". بل إنَّ الجاحظ، قرر بقدرة العليم بكل شيء، أنه "لم يُر كاتب قطّ جعل القرآن سميرهُ، ولا علمه تفسيره، ولا التفقّه في الدين شعاره، ولا الحفظ للسنن والآثار عماده" لأنّ للكتّاب "طبائع لئيمة" فـ"أنبلهم أخسَّهم" و"هم والعوُّام سواء". وما أن انتهى من تنضيد كل سمات الشر التي يتصفون بها، بما يؤجج كل ضروب الكراهية ضدهم، حتى خلص إلى أنهم دون غيرهم "شرار خلق الله". وبعد أن فرغ من ذم الكتّاب انتقل إلى ذم الكتابة "إنَّ سنخ (=قبح) الكتابة بُني على أنه لا يتقلّدها إلاّ تابع، ولا يتولاّها إلاّ من هو في معنى الخادم.. فأحكامه أحكام الأرقّاء، ومحله من الخدمة محل الأغبياء".

توافرت لدى الجاحظ العلل والأسباب التي جعلته يذم الكّتاب والكتابة، استناداً إلى "المأثور" الديني والاجتماعي الذي كان موجّهاً أساسا لرؤيته ورؤية غيره حول هذا الأمر، وبذا، سوّغ إحلال المشافهة محل الكتابة وساهم في ترسيخها، ومنحها قوة لممارسة دورها في الثقافة العربية في عصر تأسيسها الأول، والجاحظ أنموذج منتخب لسلسلة من الكتاب والمحدثين والإخباريين الذين أسهموا في ترسيخ القواعد الشفوية، وجعلها الأساس الذي تستند إليه منظومة الفكر والأدب في التواصل والتلقّي، ظهر كل ذلك في مطلع عصر التدوين، ففي عصر الجاحظ كان سادة المجتمع الراقي، في بغداد وسواها، هم الكتّاب،

الذين وضعوا الأسس الأولى للكتابة في الدواوين والمكاتبات والرسائل وفي المدونات الكبرى. فكيف انخرط الجاحظ في موقف مضاد؟ ومع الأخذ بأن أبا عمرو مسكون بهاجس النسق الثقافي الشائع في عصره، نسق المساجلة والمناظرة، فإن الموقف المضاد للكتابة عنده وعند سواه من الكتاب، يكشف الانشطار في الوعي بين موروث ينتقص من الكتابة، وواقع حال بدأ لتوّه يرفع من شأنها، بعبارة أخرى هو تنازع بين تقاليد راسخة وأخرى ناشئة، فالكتّاب يمارسون مهنة، ويفكرون بمرجعيات مختلفة. والجاحظ مثال لهذه الازدواجية، فمن جهة يقدّم وجهة نظر بالكتابة في "الحيوان" ومن جهة ثانية ينقّب في الأدلة على ذمها، كما رأينا.

كان رصيد الذم المدعم بقوة دينية قد دفع بالكتّاب للتواطؤ مع ماض ترسّخت قواعده الثقافية، وحاضر بدأ تشكل ببطء واضح، وليس كل الكتاب والمؤرخين على وعي أصيل بالتحولات النسقية البطيئة في صلب الثقافة، ولهذا تراهم، شأن الجاحظ، ينشطرون في وعيهم بين نسقين ثقافيين. لايمكن إدانة الجاحظ الآن، ولا يصح وصفه بالمراوغة، ففي عصور التحولات الثقافية الكبرى تعبّر النصوص عن الازدواجية العقلية السائدة، ويمثل الكتّاب الكبار المسار المتقطّع لعملية العبور البطيئة من ضفة إلى أخرى. لكن الوصول إلى اعتراف بالكتابة، تأخر كثيرا، وستمر قرون قبل أن تلوح بالأفق أخيرا معالم ذلك الاعتراف، الذي لم يتكرّس بعدُ في بنية الثقافة العربية.

نقل ابن أبي أصيبعة (668=1269) عن الأمير المبشّر بن فاتك رأي سقراط في الكتابة "إنَّ الحكمة (=الفلسفة) طاهرة مقدسة، غير فاسدة ولا دنسة، فلا ينبغي لنا أن نستودعها إلاَّ الأنفس الحية، وننزهها عن الجلود الميتة، ونصونها عن القلوب المتمردة"[81]. وهذا الموقف دعا سقراط إلى الامتناع عن تدوين حكمته، التي كان يلقّنها لتلامذته مشافهة. ولما سأل أستاذه طيماتاوس "لِم لا تدعني أدوّن ما أسمع منك من الحكمة؟" أجابه "ما أوثقك بجلود البهائم الميتة، وأزهدك في الخواطر الحية! هَبْ أنَّ إنسانا لقيك في طريق، فسألك عن شيء من العلم، هل كان يحسن أن تحيله إلى الرجوع إلى منزلك، والنظر في كتبك؟ فإن كان لا يحسن، فالزم الحفظ. فلزمه سقراط ـ 1: 69". وبالتزامه بوصية أستاذه، فإنَّ سقراط، كما يقول الأمير ابن فاتك "أضرّ بمَنْ بعده من محبي الحكمة؛ لأنه كان من رأيه أن لا يستودع الحكمة الصحف والقراطيس، تنزيهاً لها عن ذلك ـ 1: 69".

من الصعب التحقّق الآن، إن كان العرب اطلعوا على رأي سقراط في القرن الهجري الأول، ذلك أن لديهم الأسباب التي جعلتهم ينصرفون عن الكتابة، بسبب موقف الرسول والمسلمين الأوائل منها، وبسبب ندرتها وصعوبتها، لكنّ مضمون كلام سقراط يماثل الموقف الذي اتخذه المسلمون من الكتابة، فالحكمة المقدسة، تقابل العلم الإسلامي الذي

هو القرآن والحديث النبوي، وتنزيهها وعدم إفسادها، يقابل تنزيهه وعدم إفساده، وقدسيتها التي جعلتها لا تُستودع إلاّ الأنفس الطاهرة، تقابل قدسيته، فطالما افتخر القرّاء والمحدّثون دون استثناء بأن موطن العلم الإلهي هو القلوب الطاهرة، وفيما يخص الحديث ظلّ المحدّثون إلى وقت قريب يتفاخرون بحفظ سلاسل الإسناد الطويلة، ويستظهرونها من الذاكرة، مع أن المتون الكبرى للحديث النبوي عرفت منذ القرون الأولى، ففي الثقافات التقليدية يعدّ القلب المكان الطاهر الذي ينبغي ألا تستودع فيه إلا أنفس الأشياء. وتلك الأشياء كانت عند اليونانيين هي الفلسفة، وعند المسلمين القرآن والحديث، ويشكّل الحفّاظ فئة كبيرة جدا بين أنشط المسؤولين عن شؤون الدين، ولهم المكانة الرفيعة بين الجميع إلى عصرنا.

تقودنا هذه الإشارة إلى الوقوف على نظرية تسوّغ الشفاهية، بلور معالمها، وحدّد ركائزها الطبيب المصري علي بن رضوان (453=1061) وهو من مشاهير كتّاب عصره، وتلك النظرية تعيد بناء موقف المسلمين الأوائل من الكتابة، وتقوم بهضم السجالات الكثيفة حول الألفاظ والمعاني، وتستجيب لدواعي الإرسال الشفوي، وتقوم على ركائز محددة، ينظمها ابن رضوان على النحو الآتي:

الركيزة الأولى.

يقول ابن رضوان "وصول المعاني من النسيب إلى النسيب، خلاف وصولها من غير النسيب إلى النسيب، والنسيب الناطق، أفهم للتعلم بالنطق وهو المعلم، وغير النسيب له جماد، وهو الكتاب، وبُعد الجماد من الناطق مطيل لطريق الفهم، وقرب الناطق من مقرّب للفهم، ما فهم من النسيب، وهو المعلم، أقرب وأسهل من غير النسيب وهو الكتاب"[(82)]. واضح أنّ النسيب، في تصور ابن رضوان، هو اللفظ وحامله اللسان، وأنّ غير النسيب (=الغريب) هو: الحرف وحامله الكتاب، وهنا، يستعيد ابن رضوان، قضية النطق والسمع التي خصّبها من قبل الموروث الشفوي العربي، ويقصي أهمية الحرف والبصر، باعتبار أنّ التناسب بين البصر والسمع غير قائم، لكون الأول مقترناً بالجماد (=الكتاب) والثاني بالحياة (=النطق) ويتعذر وجود تناسب معقول بينهما. ويتجلّى هنا، الإعلاء من شأن الصوت الذي أصبح دليلاً على الحياة، وذم الحرف الذي صار دليلاً على الموت.

الركيزة الثانية.

يقول ابن رضوان "هكذا النفس العلاّمة، علاّمة بالفعل، وصورة الفعل عنها يقال لها تعليم، والتعليم من المضاف، وكل ما هو للشيء بالطبع أخص به مما ليس له بالطبع، والنفس المتعلمة علاّمة بالقوة، وقبول العلم فيها، يقال له تعلّم، والمضافان معاً بالطبع، فالتعليم من المعلم أخص بالمتعلم من الكتب ـ 3: 168". يعمد ابن رضوان، هنا إلى تسويغ

الشفاهية بناء على التماثل الذي يجده في الاشتقاق اللفظي للفعل "علم" . ويقيم ركيزة معرفية تخضع لذلك الاشتقاق، باعتبار تناسب الألفاظ المشتقة، وارتباطها بجذر واحد.

الركيزة الثالثة.

يقول ابن رضوان "على هذهِ الصورة المتعلم إذا استعجم عليه ما يفهمه من لفظ نقله إلى لفظ آخر، والكتاب لا ينقل من لفظ إلى لفظ، فالفهم من المعلم أصلح للمتعلم من الكتاب، وكل ما هو بهذهِ الصفة، فهو في إيصال العلم أصلح للمتعلم ـ 3: 168" . تبرز ثانيةً إلى الوجود هنا، فكرة حضور الكلام الحي الذي يقترن بالناطق، وهو ما أشار إليه في الركيزة الأولى، وإقصاء أهمية الكتابة، لكونها تفتقر إلى ذلك، فضلاً عن إمكانية استبدال الألفاظ بعضها ببعض، الأمر الذي يتعذر حصوله فيما هو مكتوب.

الركيزة الرابعة.

يقول ابن رضوان "العلمِ موضوعه اللفظ، واللفظ على ثلاثة أضرب: قريب من العقل، وهو الذي صاغه العقل مثالاً لما عنده من المعاني، ومتوسط، وهو المتلفظ به بالصوت، وهو مثال لما عنده من المعاني، وهو مثال لما صاغه العقل. وبعيد وهو المثبت في الكتب، وهو مثال ما أخرج باللفظ، فالكتاب مثال مثال مثال المعاني التي في العقل، والمثال الأول لا يقوم مقام الممثل لعوز الممثل، فما ظنك بمثال مثال مثال الممثل. فالمثال الأول لما عند العقل أقرب في الفهم من مثال، والمثال الأول هو اللفظ، والثاني هو الكتاب، وإذا كان الأمر على هذا، فالفهم من لفظ المعلم، أسهل وأقرب من لفظ الكتاب ـ 3: 168"

يلزم التريث أمام هذه الركيزة، إذ يثير ابن رضوان قضية مهمة، توجب التفصيل، ألا وهي مراتب علاقة الدال بالمدلول، وقضية العلم والمعنى، وهي قضية تباينت الآراء حولها، لتباين زوايا النظر إليها. معلوم أنَّ من يتلقى العلم أو يرسله سيكون محكوماً بفعاليتي التلقي والإرسال، وفيما يتوجب على الأول أن يحلّ نظاماً متشابكاً من الشفرات المرسلة إليه ليحصل على العلم، يقوم الثاني بتنظيم مجموعة من الشفرات تحمل في طياتها المحمول الذي يريد إرساله. ولهذا، فالعلم، في حالتي التلقي أو الإرسال، خاضع لتفكيك الأدلة المرسلة، أو تركيبها، وبدون ذلك يتعذّر وجود علم بالشيء، فحصول العلم، يلزم توفر أدلة منظمة تحيل على معانٍ دقيقة. والعلم، بحسب أبي الحسن الآمدي (631=1233) "صفة يحصل بها لنفس المتّصف بها الميزُ بين حقائق الأمور الكلية، ميزاً لا يتطرق إليه احتمال مقابلة"[83]، ووسيلة العلم هي: الدال، الذي هو "المعرّف بحقيقة الشيء"[84] المنتج للمعاني التي هي "الصور الحاصلة في الأذهان عن الموجود في الأعيان"[85]. ولما كان الدال بذاته لا قيمة معرفية له، بل بما يحمل من معنى، إذ "لا يحصل العلم بالمدلول من

نفس الدال، بل من العلم به"[86]، فإنَّ العلم، لابد من أن ينشأ عن مساءلة المتلقّي الدائمة للدوال المرسلة إليه، لكي يستطيع أن يحصل على العلم.

قرّر ابن حزم (456=1063) أنَّ الدلالة هي "فعل الدّال"[87] فإذا لم يستطع المتلقّي استنطاق الدال، بطُل وجود أي دلالة، وانتفى أي معنى، إذ إنَّ ترتيب الأدلة، وإخضاعها لنظام من العلاقات في حالتي الإرسال والتلقي هو الذي يجعلها تنضح بما تنطوي عليه من دلالات. ويُبين الغزالي مراتب وجود الأشياء والمعاني في الأدلة، طبقاً لحالة الإرسال، بالصورة الآتية "إنّ للشيء وجوداً في الأعيان، وثمّ في الأذهان، ثمّ في الألفاظ، ثم في الكتابة، فالكتابة دالة على اللفظ، واللفظ دال على المعنى في النفس، والذي في النفس مثال الموجود في الأعيان"[88]. أما طاش كبري زاده (968=1560) فقدم مراتب وجود الأشياء، والمعاني في الأدلة، طبقا لحالة التلقي، بالصورة الآتية "اعلم أنَّ للأشياء وجوداً في أربع مراتب: في الكتابة والعبارة والأذهان والأعيان، وكل سابق منها وسيلة إلى اللاحق؛ لأن الخط دال على الألفاظ، وهذه على ما في الأذهان، وهذا على ما في الأعيان"[89]. التلازم بين الأشياء وصورها والألفاظ الدالة عليها أمر يعدّ من إشكاليات الفكر العربي، خصوصا بعد أن بيّنتْ كشوفات علم اللغة أنَّ العلاقة بينهما عُرفّية، حصلت بفعل المواضعة عليها بين أفراد المجتمع الواحد.

صدر ابن رضوان في تصوره للمشافهة عن الرؤية ذاتها التي صدر عنها علماء الكلام، ومؤداها الإعلاء من شأن المعنى الكامن في النفس، واستظل بالمراتب التي تحكم علاقة الأدلة بالمدلولات، في تسويغه الشفاهية، فقسم اللفظ على ثلاثة أضرب "قريب من العقل" وهو الكلام الحي الكامن في النفس، ويساوي المعنى القديم باصطلاح الأشاعرة، وهذا الكلام محكوم بحركة اعتماد في مجالهِ، فهو عملياً في وضع سكون، ينتظر أن يتحرر من عقال النفس، بوساطة اللفظ، ليتحول إلى دال مدرك حسيا. و"متوسط" وهو الكلام النفسي، وقد اكتسب وجوده بفعل الصوت، فتحول إلى لفظ، وهو "مثال لما صاغه العقل". و"بعيد" وهو "المثْبت في الكتب" الذي هو مثال ما خرج باللفظ الذي لا يكتسب وجوداً دون عملية التلفظ. منح تقسيم ابن رضوان الكلام، مكانة مهمة جداً للمعنى النفسي، وبهذا فإنه، أعلى من شأن أدلة وهمية، لم تكتسب شرعية وجودها، كونها حبيسة النفس؛ لأنها ما تزال قائمة فيها، ولم يُنطَقْ بها بعد، لتحيل على معانٍ محددة.

إنّ كون "الصوت آلة اللفظ"[90] كما يقول الجاحظ، قضية لا خلاف بشأنها، لأنّ التلفظ هو الفعالية الصوتية ابتداء من نطقها وانتهاء بوصولها إلى أذن المتلقي، وهو فعل يستغرق زمناً قصيراً، وبانتفاء الصوت، ينتفي اللفظ نفسه، لأن من خواص الصوت، أنه ذو حضور آني سريع، لا يمكن تثبيته، يمر بين آلتي النطق والسمع، فكيف قُيض، لابن

رضوان، تقسيمه على أضرب ثلاثة؟. لحلّ هذه الإشكالية يعمد إلى مدّ زمن التلفظ قدر ما يتصور، ليشمل مرحلتي، تركيب المعنى لفظاً، وهي مرحلة سابقة للنطق، وتحليل اللفظ إلى معنى، وهي مرحلة انتفاء التلفظ، فضلاً عن مرحلة التلفظ التي تتوسط تينك المرحلتين، أي أنّ ابن رضوان يضيف إلى التلفظ، مرحلتي ما قبل التلفظ وما بعده، وبهذا، فهو يفتح أمام اللفظ زمناً لانهائياً، إذ يمكن حسب تصوره، أن تتشكل ألفاظ المعاني في الذهن في وقت أسبق بكثير من زمن تلفظها الحقيقي. كما أن اللفظ يمكن أن يظل زمناً طويلاً أسير الحروف إلى ما لانهاية، وبهذه الطريقة، يتجاهل ابن رضوان صفة يتّصف بها الكلام، وهي التكوّن والفناء المستمران، تلك الصفة التي يعبر ابن حزم عنها قائلاً "ما أنت فيه من الزمان، فلا يثبت ثباتاً على إقراره، لكنه يثبت ثم ينقضي بلا مهلة، وهكذا أبداً، وكذلك أجزاء القول، إذا تكلّمت عن حروفه ونظمه ومعانيه، فإن كل ما تكلمت به من ذلك فقد فُني وعُدم، وما لم تتكلم به من ذلك فمعدوم لم يحدث بعدُ، والذي أنت فيه من كل ذلك لا قدرة لك على إثباته ولا إمساكه ولا إقراره أيضاً أصلاً، بوجه من الوجوه، لكن ينقضي أولاً فأولا بلا مهلة"(91).

اتصاف القول بالتعاقب الذي ينفي نفسه بين لحظة وأخرى، يحيل على نوع من علاقات الحضور والغياب المستمرة التي تلازم النطق مما ينفي أية ديمومة ممكنة للقول الشفاهي، الأمر الذي يقود إلى إبطال فعالية الإرسال والتلقي، فانتظام الكلام، تبعاً لذلك، لا أساس له، إلاّ على سبيل الافتراض، ويشير القاضي عبد الجبار (415=1024) في "المُغني" إلى ذلك، بقوله "إنَّ من حق التأليف أن يحصل بين الموجودين، وفي الكلام لا يصح ذلك؛ لأن ثاني الحروف إذا وجد بُطل الأول، فلو أثبتنا البقاء فيهما لأدّى ذلك إلى كون الموجود مؤلفاً بالمعدوم، وهذا محال"(92). النظرية الشفاهية، ممثلة بابن رضوان، تعيد هنا ترتيب نظام الأفكار، والمنطق الذي يحكمها، من أجل أن تسوّغ دعواها.

الركيزة الخامسة.

يقول ابن رضوان "صول اللفظ الدال على المعنى إلى العقل، يكون من جهة حاسة غريبة من اللفظ، وهي البصر، لأن الحاسة النسيبة للفظ هي السمع، لأنه تصويت، والشيء الواصل من النسيب، هو اللفظ أقرب من وصوله من الغريب، وهو الكتابة. فالفهم من المعلم باللفظ أسهل من الفهم من الكتاب بالخط" ـ 3: 169). تحيل هذه الركيزة على الركيزة الأولى، وتثير مجدداً قضية تناسب الحواس، وما يلاحظ هنا، أنَّ ابن رضوان، يصرّ على عدّ الكتابة من "الغريب" ولا يمكن أن تحل محل النسيب وهو اللفظ. تنازع "الغريب" و"النسيب" أعني الكتابة والنطق، تنازع مزمن في تاريخ الثقافة العربية، ولّما حقن "النطق" بقوة دينية، صار "نسيباً" وظلت الكتابة غريبة.

الركيزة السادسة.

يقول ابن رضوان "يوجد في الكتاب أشياء تصدّ عن العلم قد عُدمت في تعليم المعلم، وهي التصحيف العارض من اشتباه الحروف مع عدم اللفظ، والغلط بزوغان البصر وقلة الخبرة بالإعراب، أو عدم وجوده مع الخبرة به، أو إفساد الموجود منه، واصطلاح الكتاب مالا يقرأ، وقراءة مالا يكتب، ونحو التعليم ونمط الكلام ومذهب صاحب الكتاب، وسقم النسخ ورداءة النقل، وإدماج القارئ مواضع المقاطع، وخلط مبادئ التعليم، وذكر ألفاظ مصطلح عليها في تلك الصناعة، وألفاظ يونانية لم يخرجها الناقل من اللغة كالثوروس، وهذه كلها معوقة عن العلم. وقد استراح المتعلم من تكلفها عند قراءته على المعلم، وإذا كان الأمر على هذا، فالقراءة على العلماء أفضل، وأجدى من قراءة الإنسان لنفسه. وهو ما أردنا بيانه" ـ 3: 169).

شخّص ابن رضوان في هذه الركيزة، بعض أمراض الخط العربي، وبخاصة، التصحيف والتحريف، وما يرتبه ذلك من صعوبة في تمييز بعض الحروف، لانعدام التنقيط في مرحلة مبكرة من تاريخ الخط العربي. وموضوع "الإعجام" الذي كان سبباً أساسيا من أسباب استبهام بعض دلالات الكلمات العربية، عولج في مرحلة متقدمة، وعني به أبو الأسود الدؤلي (69=688) وكتب فيه الخليل كتاب "النقط والشكل" واهتم به ابن قتيبة (276=889) وحمزة الأصفهاني (360=970) وأبو أحمد الحسن العسكري (382=922) والخطيب البغدادي (463= 1070) وكلهم سبق ابن رضوان أو عاصرهُ، وعلى الرغم من ذلك فالأمر لا يستدعي عدم الأخذ عن الكتاب، ذلك أنَّ أخطاء الكتاب، سواء أكانت من القراءة أم من أوهام النسّاخ، أو السقط، والزيادة، والتكرار، والتقديم، والتأخير، والتبديل، والخطأ الإملائي، أو النحوي، إنما لها ما يقابلها في السماع، مثل سوء اللفظ، وقلة الدراية، وسوء العرض، وقلة الفهم، والتحفظ على "مذهب المعلم". والذي يقابله التحفظ على "مذهب صاحب الكتاب".

هذه هي الركائز التي بنى عليها ابن رضوان موقفه، ولرغبته في تأصيل هذا الموقف، يرجع إلى العلم اليوناني، فيقول "وأنا آتيك ببيان سابع، أظنه مصدقاً عندك، وهو ما قاله المفسرون في الاعتياض عن السالبة البسيطة بالموجبة المعدولة، فأنهم مجمعون على أنَّ هذا الفصل لو لم يسمعه من أرسطو طاليس تلميذاه ثاؤفرسطيس وَأوذيموس، لما فُهم قط من الكتاب ـ 3: 169). دفعت الممارسات الشفوية المتشعبة بنظرية ابن رضوان إلى الوجود، وهي تعد التمخّض النظري لكل ذلك، فلقد رسمت ركائز نظرية افتراضية وضعت كحُجج للمفاضلة بين ممارستين: الشفاهية والكتابية، ولم تكن تلك الحجج تنطوي على قوة معرفية خاصة بها، فقوتها مستعارة من ممارسات ثقافية فرضت وجودها وليس من قيمة معرفية تستند

إليها، إذ جمعت أشتاتا من أقوال وشذارت من أحكام، وقدمت صوغا مجوفا من خليط غير متجانس لكل من الفروض المستمدة من التداول الشفوي للمعارف، ومن الأصول الدينية، ومن الجهل بقيمة التفكير الكتابي. وبغض النظر، عمّا تدعو إليه نظرية ابن رضوان في المشافهة من تحطيم لدور الاستقراء والاستنتاج في سبل تحصيل المعرفة، فإنما تستعيد في أركانها الأساسية، جوهر المأثور الشفوي الذي رسّختّه الممارسة الفعليّة من قبل، والذي عمل الجدل الكلامي على تنظيمه، وبذلك، كانت ترتبط جذرياً، على مستوى التاريخ والمعرفة، بالممارسة التي سبقتها بقرون طويلة.

أردنا أن نحلل الملامح العامة للشفاهية العربية، والكيفية التي صاغت بها معطيات الثقافة العربية، لكي ينفتح أمامنا الأفق الحقيقي لنشأة السرديات العربية القديمة، فقد ترتبت شؤون السرد داخل المنظومة الشفاهية، وتأثر في أبنيته وصياغاته بالموجهات التي أوجدتها الأطر الشفوية للثقافة العربية القديمة. وهو أمر سيترك آثاره الواضحة ليس في الظروف المصاحبة لنشأة الأنواع السردية فقط، إنما في الأبنية السردية لتلك الأنواع، إذ تتجلى مكونات البنية السردية، وهي: الراوي والمروي والمروي له على نحو واضح، بوساطة المسافات الواضحة بينها، وهي ميزة أساسية من ميزّات المرويات الشفوية، إذ التراسل الشفوي على نقيض الكتابي، يقتضي تبايناً ومسافة بين المرسل والمتلقي، وهو أمر اندمج في صلب الأنواع السردية القديمة.

هوامش الفصل الأول

1. القرطبي، تفسير القرطبي، القاهرة 5: 56 وابن كثير، تفسير ابن كثير، بيروت1: 458، والبيهقي، سنن البيهقي، مكة المكرمة 6: 208، والدار قطني، سنن الدار قطني، بيروت 4: 67 وسنن أبي داود 3: 119وسنن ابن ماجه1: 21، وهنالك عشرات من المصادر التي تذكر هذا الحديث.
2. أبو طالب المكي، قوت القلوب، القاهرة1:194 ابن عبد البر النمري، جامع بيان العلم وفضله وما ينبغي في روايته وحمله، القاهرة2: 40، ابن الجوزي، تلبيس إبليس، تحقيق محمد الدمشقي، القاهرةص 126.
3. ابن منظور، لسان العرب، مادة "كتب" والنويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، القاهرة 1:7 والقلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، القاهرة 1:51.
4. ابن سعد، الطبقات الكبير، تحقيق سخو، ليدن، ج 3 ق 2: 5 و59، 77و48، ج6: 36، وابن كثير، فضائل القرآن، ذيل تفسير القران العظيم، بيروت 7: 450.
5. ابن الند يم، الفهرست، تحقيق رضا ـ تجدد، طهران 7 ـ 8.
6. تفسير القرطبي 1: 258، تفسير ابن كثير 3: 235 و4: 401، الأحاديث المختارة 8: 274و 352 و10: 18، سنن البيهقي 10: 204، سنن أبي داود 4: 225، سنن الربيع 1: 302 سنن أبن أبي شيبة 7: 264 المستدرك 2: 540 مجمع الزوائد 7: 190 ـ 191، ابن أيامس، بدائع الزهور في وقائع الدهور، بغداد 3.

7. النعمان بن حيون، أساس التأويل، تحقيق عارف تامر، بيروت 36.
8. ابن المدبّر، الرسالة العذراء، تحقيق زكي مبارك، القاهرة 41.
9. الزمخشري، الكشّاف، القاهرة 4: 141.
10. الطبري، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة1: 32. وأنظر: تفسير القرطبي1: 258، تفسير ابن كثير 3: 235 و4: 401 الأحاديث المختارة 8: 274و 352 و10: 18 سنن البيهقي10: 204سنن أبي داود 4: 225سنن الربيع 1: 302 سنن أبن أبي شيبة 7: 264 المستدرك 2: 540 مجمع الزوائد 7: 190 ـ 191.
11. المسعودي، أخبار الزمان، بيروت 26، والهندي، كنز العمال في السن والأقوال، حيدر آباد 6: 16، وبدائع الزهور 3.
12. تاريخ الرسل والملوك1: 35.
13. المقدسي، البدء والتاريخ، باريس 1: 162.
14. بدائع الزهور3. وأنظر حول صفات اللوح المحفوظ، تفسير القرطبي7: 281 تفسير ابن كثير3: 235.
15. السكتواري، محاضرة الأوائل ومسامرة الأواخر، القاهرة 11.
16. معراج محمد، أورده صلاح فضل، ملحقا في كتابه "تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي" القاهرة 237، ونحيل حول مرويات الإسراء والمعراج، فضلا عن ذلك، على ما رواه ابن عباس والقشيري حول واقعة إسراء الرسول ومعراجه.
17. الغزالي، إحياء علوم الدين، القاهرة 3: 21.
18. الكرماني، راحة العقل، تحقيق مصطفى غالب، بيروت 74.
19. م. ن. ص219، 225، 227.
20. الأشعري، مقالات الإسلاميين، تحقيق محيي الدين عبد الحميد القاهرة 2: 99و2: 146 وحول الآراء المتعددة بصدد "كلام الله" نحيل على النيسابوري، تفسير غرائب القرآن، بيروت 1: 4.
21. صبح الأعشى 1: 36.
22. الغزالي، المستصفى من علم الأصول، القاهرة 1: 337و 339.
23. ابن حزم، الإحكام في أصول الأحكام، القاهرة 1: 87.
24. التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، القاهرة 2: 17 25. الإحكام في أصول الأحكام 1: 87.
26. المستصفى1: 22.
27. ابن الصائغ، تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب، تحقيق هلال ناجي، تونس25.
28. حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، بغداد 1: 5.
29. الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة 1: 262، وابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، بيروت1: 124، والجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد عبده، بيروت 44، وأسرار البلاغة، تحقيق ريتر، استانبول128، وابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 1: 74، وابن خلدون، المقدمة، بيروت، 479.

30. مسلم، صحيح مسلم، بيروت، 4: 2298، ابن الصلاح، مقدمة ابن الصلاح، تحقيق عائشة عبد الرحمن، القاهرة، 296وجامع بيان العلم وفضله1: 63 وعبد العزيز البخاري، كشف الأسرار، القاهرة، 3: 77.
31. الخطيب البغدادي، تقييد العلم، تحقيق يوسف العش، دمشق، 33.
32. كشف الظنون 1: 33.
33. ابن عبد البر النمري، بهجة المجالس وانس الجالس، تحقيق مرسي الخولي، القاهرة 355.
34. م. ن 355.
35. المجموع 1: 90 ومعرفة علوم الحديث 8 ومقدمة ابن الصلاح 378 وشرف أصحاب الحديث 41 والهروي، مرقاة المفاتيح، الباكستان1: 266، وابن خير الأشبيلي، الفهرسة، تحقيق زيدين، بيوت 12، والبستي، إفادة النصيح، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس 3.
36. صحيح مسلم، 1: 8.
37. السخاوي، فتح المغيث، تحقيق عبد الرحمن عثمان، القاهرة، 3: 403.
38. م. ن. ص3: 403 وشرف أصحاب الحديث 40.
39. مرقاة المفاتيح، 1: 226.
40. معرفة علوم الحديث 8.
41. ابن خلدون، المقدمة، 352.
42. الحطّاب، مواهب الجليل، بيروت، 1: 6 وإفادة النصيح 1.
43. ابن الجوزي، ذم الهوى، تحقيق مصطفى عبد الواحد، القاهرة، 21.
44. البستي، كتاب المجروحين من المحدثين، تحقيق عزيز بك القادري، حيدر آباد، 1: 78.
45. السهروري، عوارف المعارف، مطبوع على هامش إحياء علوم الدين 5: 51.
46. الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أبو الفضل إبراهيم والبجاوي، القاهرة 16.
47. الخطيب البغدادي، تقييد العلم40.
48. عبد العزيز البخاري، كشف الأسرار 3:770.
49. نحيل للتمثيل على: تقييد العلم 36، ومقدمة ابن الصلاح302 وجامع بيان العلم1: 63، والطبقات الكبير 6: 63.
50. الغزالي، الإملاء على إشكالات الإحياء 5: 3751.
51. صبح الأعشى 1: 43.
52. م. ن. ص 1: 43.
53. الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون 1: 7 4 ـ 48.
54. البيروني، في تحقيق ما للهند من مقولة 132.
55. اختُلف بشأن تدوين الآثار عند العرب، وبالتحديد الحديث النبوي، فمن قائل إنها بدأت على نطاق محدود جدا في زمن الرسول والخلفاء الراشدين (الطبقات الكبير، الكتاب الثاني، القسم الثاني، 123و125، وفؤاد سزكين، تاريخ التراث العربي1: 254 ـ 255) ومن قائل إنها بدأت في عهد عمر بن عبد العزيز في نهاية القرن الأول الهجري (معرفة علوم الحديث ص: يد، والإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ 6: 5 ـ 6، والتاريخ الكبير 2: 7، ومحاضرة الأوائل ص 101، ومقدمة تحفة الأحوذي1: 33، وصحيح البخاري1: 14) ولكن التدوين

كعمل منظّم بدأ بعد الربع الأول من القرن الثاني (قوت القلوب2: 37، وكشف الظنون1: 34 و637، والتاريخ الكبير2: 7، ومحاضرة ا لأوائل102) واستكملت مقوماته العامة حوالي منتصف القرن الثاني (الذهبي، تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والإعلام 6: 5 والسيوطي، تاريخ الخلفاء 261، ومقدمة تحفة الأحوذي1: 25، ومصباح السعادة 3: 14 وبدأت تظهر المدونات المعروفة في الحديث النبوي في القرن الثالث الهجري.

56. في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة 2.
57. علي بن أبي طالب، نهج البلاغة، شرح محمد عبده، بيروت 2: 189 ـ 19.
58. معرفة علوم الحديث، تحقيق حسين معظم، حيدر آباد ص: بز.
59. ابن عساكر، التاريخ الكير، ترتيب عبد القادر أفندي، دمشق 2: 11.
60. مسلم، الصحيح، القاهرة 1: 6 والبخاري، الصحيح، بيروت1: 117، وابن ماجه، السنن، القاهرة 1: 13. وسنن أبي داود 2: 872، والشافعي، الرسالة، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة 396 والأم، القاهرة 1: 4 5، والبيهقي، معرفة السنن والآثار، تحقيق أحمد صقر، القاهرة 1: 45 4، والطحاوي، مشكل الآثار، حيدر أباد45، وتقييد العلم30، وشرف أصحاب الحديث 14.
61. الرسالة 395.
62. سنن ابن ماجه ا: 7.
63. م. ن 1: 13.
64. صحيح سلم 1: 57 ومعرفة السنن والآثار 1: 407.
65. صنعت فيه كتب كثيرة للأصمعي وابن الأنباري وأبي عبيده وابن قتيبة والخطابي والزمخشري والقاضي عياض وابن الجوزي ومجد الدين بن الأثير وغيرهم.
66. معرفة علوم الحديث ص: يو ـ يز.
67. صبحي الصالح، علوم الحديث ومصطلحه، بيروت 226.
68. كشاف اصطلاحات الفنون 2: 16.
69. الآمدي، منتهى السول في علم الأصول 1: 85.
70. ابن عقيل، كتاب الفنون، تحقيق جورج مقدسي، بيروت 2: 634.
71. المستصفى 1: 29 1، ومنتهى السول 1: 35، والرسالة 402، وفهرسة ابن خبر 6، وسنن أبي داود 2: 289. ابن قتيبة، عيون الأخبار، القاهرة 2: 119، وشرف أصحاب الحديث 28.
72. الغزالي، المنخول من تعليقات الأصول، تحقيق محمد حسين هيتو، دمشق 2.
73. عيون الأخبار2: 36 1، والطبقات الكبير 5: 3 35 و6: 190 و7: 151، ومرقاة المفاتيح1: 290 وقوت القلوب 2: 61، والمستصفى 1: 168.
74. فهرسة ابن خير 21.
75. م. ن 21.
76. النووي، شرح صحيح مسلم 1: 61، والخطيب البغدادي، الكفاية في علم الرواية 250.
77. أبو الحسين البصري، المعتمد في أصول الفقه، تحقيق محمد حميد الله، دمشق 2: 205.
78. كشف الأسرار 3: 775.
79. المعتمد في أصول الفقه، 2: 681.

80. رسائل الجاحظ 2: 189 ـ 190، 194، 192.

81. ابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، بيروت 1: 69 وقد أورد البيروني النص بالصورة الاتية "لست بناقل للعلم من قلوب البشر الحية إلى جلود الضان الميتة" في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة، حيدر آباد 133.

82. عيون الأنباء في طبقات الأطباء 3: 167 ـ 168وسنحيل عليه في المتن.

83. سيف الدين الآمدي، منتهى السول في علم الأصول، القاهرة 1: 5.

84. الإحكام في أصول الأحكام 1: 37.

85. القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق ابن الخوجة، تونس 18.

86. كشاف اصطلاحات الفنون 2: 285.

87. الإحكام في أصول الأحكام 1: 37.

88. الغزالي، معيار العلم في فن المنطق، بيروت، 46 ـ 47.

89. طاش كبري زادة، مفتاح السعادة ومصباح السيادة، حيدر آباد1: 73.

90. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق فوزي عطوي، بيروت 1: 56.

91. ابن حزم، التقريب لحد المنطق، تحقيق إحسان عباس، بيروت 50.

92. القاضي عبد الجبار، المغني في أبواب التوحيد والعدل، تحقيق أمين الخولي، القاهرة 227.

الفصل الثاني

السرديات الجاهلية
ـ حضور النبوءة، والحكاية التفسيرية ـ

1. مدخل

كنا انتهينا في الفصل السابق إلى أن الشفاهية العربية تدخّلت في صوغ الهياكل العامة للسرديات العربية القديمة، وهو السبب الذي فرض علينا الوقوف على مرجعياتها الدينية، تلك المرجعيات التي دفعت إلى الظهور بنسق ثقافي شفوي ممتثل للمركزية الدينية، ومعبّر عنها، والتلازم بين الديني والشفوي أحد أهم مظاهر الثقافات القديمة، فحينما تتفكّك أسس التفكير الشفوي تحلّ التنوعات الكبرى في الثقافات والعقائد، وتقع تحوّلات جذرية في الأنساق القديمة. ولكن ما علاقة ذلك بالمرويات السردية الجاهلية التي ظهرت في زمن أسبق بكثير من استقرار ملامح الشفاهية العربية؟ تنكشف العلاقة بوضوح إذا أخذنا بالاعتبار أن تلك المرويات جرى تدوينها في وقت متأخر في ظل هيمنة المشافهة، وخضعت في أبنيتها السردية والدلالية للأطر الشفوية في عصر تدوين تلك المرويات، ولهذا لا يصحّ الحديث عن السرد في العصر الجاهلي، بكل ضروبه إلا بطريقة استرجاعية تخترق حاجزين أساسين يفصلان ذلك العصر عن العصور اللاحقة في تاريخ الثقافة العربية ـ الإسلامية، أولهما: القرآن والممارسة النبوية، ثمّ الصورة المركّبة لذلك العصر من خلالهما. والثاني: التدوين المتأخر عن تلك الحقبة الذي استدعى بعض المظاهر الأدبية لذلك العصر، وتحديداً المظاهر التي تمكنت من اختراق الحاجز الأول، لأنها تطابقت في رؤيتها معه.

مهما حفرت الدراسات المتخصّصة في العصر الجاهلي عامة، وفي آدابه خاصة، من أجل العثور على حقيقة موضوعية لذلك العصر تتصل بطبيعة ثقافته وآدابه، فإنها ستواجه بالحاجزين اللذين أشرنا إليهما؛ ذلك أن الشؤون الجاهلية أعيد تشكيلها في ضوء معايير الرؤية الدينية والشفوية، وإكراهات عصر التدوين بملابساته الثقافية والسياسية والاجتماعية، وبمنظوره المغاير لما كانت عليه الطبيعة الثقافية للحقبة الجاهلية.

وإذا خُص الحديث بالمرويات السردية الجاهلية، فالأمر يزداد التباساً وغموضاً، بسبب

التداخل اللانهائي بين النص القرآني بوصفه نثراً، وضروب النثر الأخرى التي عُرفت آنذاك من جهة، وبين الرسول بوصفه نبيّاً ومحدّثاً وخطيباً وطائفة كبرى من المتنبئين والقصّاص والخطباء، ويزداد ذلك التداخل اشتباكا إذا أخذنا في الحسبان شيوع الروح الديني والتنبؤي في الأدب النثري عموما في تلك الحقبة، كما يدل عليه القرآن، والحديث، والشذرات المتناثرة التي وصلت إلينا من النثر المنسوب إليها. يضاف إلى كل ذلك، استراتيجية الإقصاء والاستحواذ المزدوجة التي مارسها الخطاب الديني تجاه مظاهر التعبير النثري المعاصرة له، أو تلك التي سبقته، ففي عصر شفوي التراسل كالعصر الجاهلي، تزداد احتمالات التداخل بين الخطابات الشفوية، وتذوب بعضها في بعضها، وتتمازج، وتمتثل لنسق ثقافي واحد، ويعاد إنتاجها في صور مختلفة طبقا لمقتضيات الرواية الشفوية، وحاجات التلقّي، وأيدلوجيا العصر الذي تظهر فيه المرويات، أو تعاد فيه روايتها.

لم تطوّر الثقافات الشفوية ظروفاً تسهم في حماية نصوصها الدينية والأدبية، وهي لا تستطيع ذلك؛ لأن تلك النصوص رهينة التداول الشفوي الذي يتعرّض لإكراهات، وانزياحات، واقصاءات كثيرة. وغالباً ما تدمج الشذرات والنبذ المتبقية من نصوص متماثلة في الموضوع والأسلوب، فتظهر من تلك الأمشاج نصوص جديدة تسهل نسبتها إلى هذا أو ذاك، وتخضع لروح العصر الذي تُعرف فيه. يظهر الراوي بوصفه وسيطاً بين جملة من النصوص ومتلقّيها، والنصوص القديمة، بما فيها الدينيّة، تمنح الوسيط (النبي/ الراوي) مكانة مهمة، فهو يوصل بين قطبين: مصدر النص ـ وغالباً ما يكون مجهولاً، وفي النصوص الدينية إلهياً ـ ومتلقّيه، وهذا المتلقّي يكون جمهوراً قبلياً، أو طائفة دينية، أو نخبة في مجلس، أو فرداً مخصوصاً، فقوة التواصل الشفوي بين الوسيط والمتلقّي هي التي تُكسب المرويات السردية الجاهلية دلالاتها، وأهميتها، ووظائفها، لأنها تُدرجها ضمن سياق تداولي شفوي، فلا يمكن تثبيت صورة محدّدة للمرويات الشفوية لأنها نهب للألسن، فهي تتغير تبعا للإسقاطات الخاصة بالراوي وبيئته وعصره، والظروف المرافقة لروايته. كيف إذن جرت عملية بناء استعادية للمرويات السردية الجاهلية في ظل الشفاهية العربية، وسلطة المقدّس، بعد أن استقام شأن المؤسسة الدينية؟

2. النثر السردي: إشكالية النشأة.

يعزو الجاحظ إلى الفضل الرقّاشي، القاص، والخطيب، والسجّاع، وأشهر قُصّاص البصرة في القرن الثاني، قوله بغزارة النثر العربي القديم، طبقا لما أورده على لسانه من أنّ "ما تكلّمتْ به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلّمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره"[1]. الرقاشي لا يؤكد قدم المرويات النثرية وغزارتها فحسب، بل يؤكد الحقيقة المرّة: ضياع تسعة أعشار ذلك النثر. هذه النسبة

تقديرية، ويستحيل التحقّق منها، وبالمقابل جرت رواية تسعة أعشار المرويات الشعرية. حُفِظ الشعر، وتناثرت المرويات النثرية. ضاعت في ذلك الفضاء الشفوي الواسع، فلم يتعهّد أمرها أحد، ولم يعرف العموم رواة النثر الكبار كما عرفوا رواة الشعر، والحقّ فقد استبعد معظم تلك المرويات عن مجال التداول العام لأنها حوامل لعقائد الجاهليين الوثنية.

لم يلتفت القدماء إلى البحث في نشأة المرويات السردية القديمة، ولا نعثر إلا على شذرات عابرة وردت في سياق لا يمكن التحقّق من واقعه التاريخي. شذرات تقدّم وجهة نظر أكثر مما تسعى لإقرار حقيقة تاريخية، وإن كان مؤدّاها يطابق النظر العقلي، ويتفق مع التصور التاريخي لتشكّل الأنواع الأدبية القديمة. في البحث عن جذور المرويات النثرية لا نجد نظيرا لأبي عمرو بن العلاء، والأصمعي، وابن سلاّم الجمحي، والجاحظ. هؤلاء وسواهم بحثوا في قِدَم الشعر، أما النثر فسكت الجميع عن الخوض في أمره. في القيروان، وفي النصف الأول من القرن الخامس الهجري، أثار ابن رشيق هذا السؤال، قال "كان الكلام كله منثوراً، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعرافها، وذكر أيامها الصالحة، وفرسانها الأبجاد، وسمحائها الأجواد، لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدلّ أبناءها على حسن الشيم. . . فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تمّ لهم وزنه، سموه شعراً، لأنهم شعروا به، أي فطنوا"[2]. إنه تأكيد يوافق الرؤية التاريخية النقدية لتطور الأدب.

ابن رشيق في سياق تفسيره لنشأة الأعاريض الشعرية برهن على قدم النثر، وأسبقيته، لكنها أسبقية ضبابية. لم يرسم إطارها التاريخي، كما فعل مؤرخو الشعر، ولم يثر القضية الأكثر أهمية التي اعتبروها الحد الفاصل في تاريخ الشعر: الإسلام. اختلفوا جميعهم في المدة التي ظهر الشعر العربي فيها قبل الإسلام، الشعر الذي وصل مرويا: قرن ونصف، قرنان، ثلاثة، وفي أكثر الأحوال أربعة، لكنهم اتفقوا على وجود الشعر في ذلك العصر، فهو من نتاج تلك الحقبة المعتمة التي لم تعرف نور الإسلام.

الماضي سراب لا فواصل تفصل عصوره، حتى أن الحدث الإسلامي لم يلفت اهتمامه. ابن رشيق سكت عن هذا الحد الفاصل، ولم يشغل بالقرون، ولم يذكرها، ففي سياق التحقيب للشعر يعنى المؤرخون والأدباء بالنشأة الجاهلية له. الإسلام نقطة تاريخية مضيئة، وحدّ فاصل، تصلح للحديث عمّا قبلها وعمّا بعدها. أما سكوت ابن رشيق عن هذه القضية فيعود إلى أحد أمرين: إما لأنها لم تكن حاضره في وعيه، أو أنه لم يرَ في الإسلام حدّاً فاصلا في تاريخ النثر، إلى ذلك ينبغي ألاّ ننسى أنه يتحدّث عن الشعر، وكلامه جاء في هذا السياق، ولكن هل يفيدنا صمته، وتجاهله، واختزالاته التي تبدو مخلّة بالموضوع الذي يبحث فيه؟ الجواب، نعم. النثر ظهر في وقت أسبق بكثير من التاريخ الذي شغل فيه العرب بـ"توهّم الأعاريض". عُرف لديهم قبل أن يفكّروا في التغنّي بمكارمهم، ووقائعهم. عُرف

في أوساطم قبل أن تظهر حاجتهم للشعر. جرى تحويل في إيقاع نثرهم لكي يفي بتلك الحاجات، فظهر الشعر. إذا كان مؤرخو الشعر يرجعون ذلك إلى القرون الثلاثة أو الأربعة التي سبقت ظهور الإسلام، يكون النثر عُرف قبل ذلك بكثير.

لكن معاصرا لابن رشيق، واستاذا له، هو النهشلي، كان توسّع في ذلك التفسير، وطرح على بساط البحث تلك القضية، بطريقة أكثر عمقا وبراعة. فسّر ضياع النثر، وتخطّى التدقيق التاريخي أيضا، فقال على لسان بعض علماء العربية إنّ "أصل الكلام منثور... ولما رأت العرب المنثور يندّ عليهم، وينفلت من أيديهم، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم، تدبروا الأوزان والأعاريض، فاخرجوا الكلام، أحسن مخرج بأساليب الغناء، فجاءهم مستوياً، ورأوه باقياً على مرّ الأيام، فألفوا ذلك، وسّموه شعراً"(3).

المنثور القديم كان يندّ وينفلت، ويحتاج إلى تقييد، ولذلك ظهرت الحاجة إلى الأوزان لتقييد المنثور العصي على التقييد والحفظ. لم يأت النهشلي على ذكر الحاجات النفسية والأخلاقية التي شغل بها ابن رشيق. إنما قدّم تفسيرا أدبيا؛ ففي غياب كتاب جامع لنثرياتهم تنبثق الحاجة لوسيلة حفظ. الوسيلة المثلى في عصر شفوي، هي: الأوزان والأعاريض. تفسير النهشلي المختلف عن تفسير ابن رشيق ينتهي بنا إلى ما قرّره الأخير. في الحالين جرت الإشارة إلى أسبقية النثر كحقيقة لا حاجة للتثبّت من أمرها. اللافت للنظر أن النهشلي لم يتحدث عن نوعين أدبيين، بل تحدّث عن الكلام المنثور الذي جاء مستويا بظهور الأوزان الحافظة له، فألفته العرب وأسمته شعرا. لم يظهر الشعر بمعزل عن النثر إنما انبثق من رحمه. قضية الأوزان والأعاريض التي توهمها العرب للانتقال بالكلام من صورة إلى أخرى ستجذب اهتمامنا بعد قليل.

قرّر ابن رشيق والنهشلي أنّ الكلام العربي في أول أمره كان منثوراً، وأنّ سببين اثنين دفعا العرب لتحويل بعضه إلى شعر، أولهما: حاجتهم إلى التغني بمكارمهم، وذلك لا يكون إلا بأقوال موقّعة تنتظم في أعاريض تمنح تلك الأقوال تأثيراً في أثناء الإنشاد، وثانيهما: أنّ المنثور كان يفلت منهم، ويندّ عليهم، ويضيع من بين أيديهم فلا تحفظه ذاكرة، ولم يكونوا قادرين على كتابته لعدم توافر إمكانات الكتابة، الأمر الذي دفعهم إلى تدبّر نظم إيقاعية تيسّر لهم حفظ الكلام، فاجترحوا الأوزان والأعاريض التي تقوم في الشعر مقام الكتابة في النثر، فتؤدي وظيفة خزن الكلام وحفظه؛ لأنه سيكون منظوماً في أوزان تسهّل إذا روعيت في الإلقاء، استدعاء الكلام. وبظهور تلك الأعاريض تحوّل نمط من الكلام من النثر إلى الشعر، تحوّل في الدرجة وليس تحولا في النوع. يصعب القول إنّ تلك الأعاريض ظهرت فجأة بوصفها لحظة انتقالية حاسمة في تاريخ القول الأدبي، إذ لابد أن تكون قد تطورت عن نظم إيقاعية أقل انضباطاً، وصُقلت بالممارسة والتجريب إلى أن اتسقت فيما يعرف بالأوزان

الشعرية المعروفة، فإذا عرضنا الأدب العربي لوجهة النظر هذه، وعالجنا الأمر برؤية تاريخية، فالصيغة الأسلوبية التي تطورت عنها الأعاريض، لا يمكن إلا أن تكون السجع[4].

السجع صيغة قولية شفوية شبه موزونة، استأثرت بمعظم ضروب التعبير النثري في العصر الجاهلي، واعتمدها القرآن بوصفها أكثر صيغ الإيقاع تواترا فيه، وهيمنتها في الخطاب القرآني دليل على اطّرادها في ضروب التعبير النثري الأخرى، وعن الصيغة السجعية ظهرت الأعاريض البسيطة التي يعد "الرجز" أكثرها وضوحاً، فالرجز نظام إيقاعي بسيط يرتفع قليلاً في انضباطه عن مستوى إيقاع السجع، وفيه تتكّرر تفعيلة واحدة على نحو بسيط يخلو من التركيب الإيقاعي المعقّد.

يقع الرجز في المسافة الفاصلة بين السجع والبحور الصافية، التي تطورت، فيما بعد، إلى بحور متنوّعة، تختلف التفعيلات فيما بينها ضمن الشطر الشعري الواحد. علاقة السجع بالرجز حقيقية، فالأخير ألصق بحور الشعر بالكلام العادي، وأقربها إليه، فاعتماده تفعيلة واحدة مكرّرة، وكثرة الزحافات التي تطرأ عليه في العروض والضرب، وإمكانية الارتجال فيه، وسمة القصر التي عرفت في المقطوعات الشعرية الجاهلية التي جاءت فيه، والتزامه وحدة الحرف أو الحرفين أو الثلاثة الأخيرة، كما تجلّت في الأراجيز الجاهلية، وخاصية الاضطراب المعروفة فيه كونه يأتي مشطوراً أو منهوكا أو مجزوءاً[5]. كل هذه الخصائص جعلت علاقته بالسجع جذرية، فهو في التحليل الأخير نوع من السجع الصافي الذي تخلّص من العثرات العادية المتوطّنة في الكلام المنثور، وارتفع إلى صيغة أكثر انضباطا من غيرها من صيغ النثر. يشدّ الرجز القول الأدبي إلى إيقاع مهجّن من النثر والشعر، يظهر التعسف واضحاً في الأراجيز التي مازالت مترددة وضائعة الهوية بين إيقاع "شعري" ومقاصد نثرية.

كان بروكلمان أكدّ أن أقدم القوالب الفنّية العربية هو السجع، أي النثر المقفّى المجرّد من الوزن، وأضاف أن تلك القوالب ترقّت إلى الرجز، ومن الأخير نشأت بحور الشعر العربي. وفي إشارة واضحة منه إلى اقتران السجع بالنثر الديني، قال: إنّ السجع هو القالب الذي كان العرّافون والكهنة يصوغون فيه كلامهم وأقوالهم[6]. ويدعم هذا الرأي ما قاله غولدزيهر من أنّ السجع كان أسبق شكل من أشكال التعبير، وهو يسبق الأراجيز والقصائد، وأنّ الرجز تطوير له، وقد شاع استعماله في الخطابة، والعبارات ذات المحتوى الديني الميتافيزيقي[7]. ولكن إلى أين يمضي بنا كل ذلك؟ إنه يقودنا إلى فكرتنا الرئيسة حول قدم النثر. الشعر تطور عن صيغ سجعية، تطورت هي الأخرى عن الكلام العادي، وذلك يخالف القول الشائع بين الدراسين حول أولية الشعر، وهو الرأي الذي أشاعه في أوساط الدارسين العرب المستشرق نالينو[8]، وجاراه فيه طه حسين[9].

إن الأصل الذي انبنى عليه هذا الرأي، المجافي لأي رؤية تاريخية للأدب، قول أرسطو

"إن الأولين إنما كانوا يقرّرون الاعتقادات في النفوس بالتخييل الشعري، ثم نبغت الخطابة بعد ذلك، فزاولوا تقرير الاعتقادات في النفوس بالاقتناع"[10]. انصبّ كلام أرسطو حول "تقرير الاعتقادات" وليس تقرير "الأسبقيات". تحدّث أرسطو عن تقرير بالتخيّل وتقرير بالاقتناع. ارتباط السجع بالنثر القديم يقودنا إلى متابعة الحقيقة المتراجعة إلى الوراء، فلا مناص من ضبطها: الصلة بين المرويات السردية، والسجع، والعقائد الجاهلية، فتلك المرويات المسجّعة لازمت الديانات الجاهلية، وهذا التلازم سيستأثر منا بوقفات طويلة ومتكررة في أكثر من مكان.

3. المرجعيات الدينية واستبداد السجع.

استبد السجع بالتعبير النثري الجاهلي، وهذه الصيغة الأسلوبية تفرض على المتكلمّ تقطيعاً متتالياً لمضمون كلامه، يتناسب والفقرات اللفظية المسجوعة التي غالباً ما تكون قصيرة، ومسبوكة في قالب أسلوبي حاد النهايات. يبرز التعسف واضحاً في بعض فقراته حينما تُقحم فكرة في سلسلة من القوالب المتناظرة بحيث لا يسمح للمعنى أن يفيض خارج تلك الأطر الصارمة، الأمر الذي يستدعي تقسيم محتوى الخطاب على تلك القوالب بما يضمن نوعاً من التوزيع المتناسب للفكرة بينها، وكل هذا يقيد إمكانية الاسترسال، والتعمّق، والإفاضة، والإحاطة بجوانب الفكرة التي يراد التعبير عنها. النثر المسجوع يُشعر المتلقّي بأن سياقاته الدلالية غير مشبعة، ويكتنف الغموض بعض المقاصد فيها، وكأن الكلام عبارة عن نبذ متناثرة انتظمت في قوالب متراصّة ومتسلسلة، تفتقر إلى التنوّع الذي يعدّ أساسا للإشباع الدلالي في الخطاب الأدبي.

الصيغة السجعية الهادفة إلى تعميق الأفكار في أذهان المتلقّين بالتركيز على النهائيات الحادة لفظياً، والحاملة لأفكار مركزة مكثّفة، كانت قد وظّفت في الأساس للتعبير عن التعاليم الدينية والروحية، واستأثرت باهتمام الكهنة والعرّافين والمتنبّين الذين كانوا يغذّون كلامهم بالروح الديني الغامض ذي التموّجات الدلالية المؤثرة التي تنشّط الاحتمالات في نفس المستمع، فيسهل التأثير فيه، وسرعان ما أصبح السجع أحد أهم التقاليد الأسلوبية التي تفرض حضورها في كلام يجد نفسه قد ترفّع عن الكلام العادي المباشر إلا أنه لا يريد أن يبلغ منزلة الشعر التأثيرية. إذ إنّ الشعر يوظّف غالباً بهدف إثارة النفس، وهو لا يتقصّد إثبات أفكار مباشرة إنما يترك للإيحاءات أن تمارس أثرها في نفس المتلقّي بوساطة الاندماج مع حالة الإنشاد، أي أنه يخاطب جانباً من نفس الإنسان على سبيل الإيحاء والتغنّي بالذات والمشاركة في الأحاسيس، فيما كان السجع يؤدّي وظيفة أخرى، فهو أسلوب يراد منه إضفاء حالة من الخشوع، والتأمل، والاستعداد لتلقّي فكرة مقدسة، أو وصيةّ، أو عبرة، تقتضي الإيجاز والتكثيف، ولكنها تهدف إلى التأثير بالتركيز على نهايات الأفكار، وهذا يناسب

التقاليد الدينية المبكّرة التي كانت تعاليمها تقتضي اقتصادا تعبيرياً مؤثراً يستعين بالمثل مرة، وبالترغيب مرة، وبالترهيب إذا لزم الأمر.

أكد أبو هلال العسكري (395=1239) أنه "لا يحسن منثور الكلام، ولا يحلو، حتى يكون مزدوجا، ولا تكاد تجد لبليغ كلاما يخلو من الازدواج" وأضاف "أعجب العرب بالسجع حتى استعملوه في منظوم كلامهم، وصار ذلك الجنس من الكلام منظوما في منظوم، وسجعا في سجع... وسمّي هذا النوع من الصنعة بـ"الشعر المرصع"[11]. بيّن أبو هلال كيف غزا السجع النثر، وتخطّاه إلى الشعر، وقد شاعت أهمية السجع إلى درجة اقتحم فيها المنظوم. وحاول القلقشندي (821=1418) وهو من كبار الدارسين للنثر العربي القديم، تقنين الأعراف التي ينبغي مراعاتها عند قراءة أو إنشاد نص مسجع، وهي إشارة تكشف الوظيفة التي يؤديها السجع "إن حكم السجع أن تكون كلمات الأسجاع ساكنة الإعجاز، موقوفا عليها بالسكون في حالتي الوقف والدرج؛ لأن الغرض منها المناسبة بين القرائن، أو المزاوجة بين الفقر، وذلك لا يتم إلا بالوقف"[12].

وما دمنا أشرنا إلى هذا الأمر، فينبغي تفصيل بيانه، وبخاصة ما له علاقة بالتعسف في إيجاد الأوزان استنادا إلى نوع من التلاعب في قراءة الألفاظ، أو فيما يخص تداخل البحور وانفكاكها، ومدى مشروعية ذلك في التعبير الأدبي. وفي هذا السياق أشار القرطاجني (684=1285) إلى أن ضرورة التغيّرات التي تصيّر غير الموزون متزنا هي: إسكان متحرك، أو تحريك ساكن، أو زيادة في اللفظ، أو نقص منه، أو عدل صيغة إلى أخرى، أو تقديم وتأخير، أو إبدال لفظة مكان أخرى، أو اجتماع أكثر من واحدة من هذه التغيرات[13].

تفترض البنية الإيقاعية العامة للسجع درجة من التوازن الإيقاعي بين الألفاظ، فالوزن بمفهومه العام كنظام موسيقي لا يغيب عن تلك البنية، وهو أمر يطرد في التقفية، ففيما توجب بعض أقسام السجع المطابقة في الوزن والقافية بين الألفاظ، بحيث تكون متعادلة في ذلك، لا يزيد أحدهما عن الآخر، بما في ذلك اتفاق السجعات على حرف بعينه، فإن أقساما أخرى تتحرّر من هذا الشرط، فلا توجب التعادل في كل ذلك، وعلى هذا فثمة قسمان، أولهما: يقتضي أن تكون الألفاظ متّفقة في حرف الروي، وله مراتب متدرّجة في الجودة تبدأ من كون الألفاظ مستوية الأوزان، ومتعادلة الأجزاء، وهو التصريع الذي يعدّ أحسن أنواع السجع، مرورا بالتوازن بين الكلمتين الأخيرتين فقط، دون ما عداهما من سائر الألفاظ، وصولا إلى وقوع الاتفاق في حرف الروي، دون الأخذ بالحسبان أمر التوازن في باقي أجزاء الفقرة. وثانيهما: وفيه اختلاف في حرف الروي في آخر الفقرتين، وهو ضربان، يقع أولهما في النثر وهو ما يكون الوزن قد روعي في جميع الألفاظ، أو أكثرها مع مقابلة

الكلمة بما يعادلها وزنا، وهو أحسن أنواع السجع في مجال النثر، أو ألاّ يراعى التوازن إلا في الكلمتين الأخيرتين فقط، ويقع ثانيهما في الشعر ويسمى "التصريع".

يلاحظ أن التوازن في الألفاظ ينطوي على حرية، بأن يكون متعادلا مرة في نوع ولا يكون في آخر، وكذلك التقفية، سواء أكانت تقفية داخلية تحدث داخل العبارة أم في نهايتها. ووضعت شروط عامة لجودة السجع، فإذا توفّرت كان التعبير النثري متميزا من ناحية إيقاعية، كما شُخّصت العيوب التي تلحق ضررا بذلك الإيقاع. فمن شروط الجودة: ضرورة الازدواج، فإن أمكن أن يكون كل فاصلتين على حرف واحد، أو ثلاثة، أو أربعة، ولا يتجاوز ذلك، كان أحسن، فإن جاوز ذلك نسب إلى التكلّف، وإن أمكن أن تكون الأجزاء متوازنة كان أجمل، وإن لم يكن ذلك فينبغي أن يكون الجزء الأخير أطول، كما ينبغي الاهتمام بأن تكون الفواصل على زنة واحدة، فإن لم يمكن أن تكون على حرف واحد، فيقع التعادل والتوازن. ومن عيوبه "التجميع" وهو أن تكون فاصلة الجزء الأول بعيدة المشاكلة لفاصلة الجزء الثاني، و"التطويل" وهو أن يجيء الجزء الأول طويلا، فيحتاج إلى إطالة الجزء الثاني ضرورة. وما صيغ من عشرة ألفاظ فما دون عدّ قصيرا، وما صيغ من أكثر من ذلك عد طويلا"[14].

يتبين مما ورد ذكره وجود خمسة أنظمة إيقاعية للسجع تشكل بمجموعها الكلي البنية الإيقاعية للنثر المسجّع، وهي:

1 ـ اتفاق الألفاظ في الوزن وحرف الروي.

2 ـ اتفاق الكلمتين الأخيرتين في الوزن وحرف الروي دون سائر الألفاظ.

3 ـ الاتفاق في حروف الروي دون مراعاة التوازن بين الألفاظ.

4 ـ الاختلاف في حروف الروي مع مراعاة التوازن في الكلمات جميعها أو معظمها.

5 ـ الاختلاف في حرف الروي مع عدم مراعاة التوازن إلا في الكلمتين الأخيرتين.

يتخذ التداخل بين الأنظمة أشكالا حسب الحاجة التعبيرية المطلوبة، وبذلك يؤلف إطارا عاما مشبعا بالإيقاعات التي تتكثف أحيانا، وتتعاقب بسرعة، وتتباعد أحيانا أخرى، وتتوالى ببطء محسوب، وهذه الأنظمة الكبرى للسجع تتجلّى عبر أشكال، هي:

1 ـ شكل تكون فيه السجعات متساوية في طولها، وغالبا ما تتركب من عبارتين أو ثلاث، وقد تكون العبارات متفقة في الوزن وحروف الروي، أو تكون الكلمتان الأخيرتان متفقتين في ذلك، وقد يحدث اختلاف الروي مع مراعاة الوزن أو عكس ذلك، كما ذكرنا من قبل.

2 ـ شكل تظهر فيه العبارة المسجوعة الثانية أطول من الأولى.

3 ـ شكل تكون فيه العبارة الثانية أقصر من الأولى.

4 ـ شكل تكون فيه العبارة الثانية أطول من الأولى، والثالثة أطول من الثانية، وهكذا، ويصطلح عليه "التركيب الهرمي"[15]

5 ـ شكل يتركب من عبارتين مسجعتين متساويتين أو متقاربتين في الطول، تليهما عبارة أطول منهما. ويمكن القول بأن هذا الشكل يقوم على عبارات مختلفة الأطوال.

هذه الأشكال هي تجليات متعدّدة لتداخل الأنظمة المذكورة، وفيما يغلب على بعضها أمر الاتفاق في الوزن والروي يقلّ ذلك في بعضها الآخر. مع العلم أن الوحدة الأساسية في قواعد السجع هي اللفظة وليس التفعيلة. تؤدي "السجعة" وظيفة "القافية" بل إن الزركشي (794=1392) عدّ القوافي فواصل لأنها تفصل آخر الكلام[16]. على أن ما تنطوي عليه القافية في الشعر من عيوب سببها اختلاف الحركات والإشباع والتوجيه لا يكون معيبا في "السجعة"[17] كما يقرر السيوطي (911=1505).

وحسب بلاشير فالوحدات السجعية التي تتكون من مجموعة متجانسة من العبارات المسجوعة، لا يشترط فيها التساوي، كما لا يشترط تساوي عدد عباراتها، فالعنصر المهم هو "السجعة" والتي هي بمثابة "القافية" ولهذا يرى أن السجع نثر موزون مقفى[18]. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فالتماثل بين العبارات المسجوعة في النثر والأبيات الشعرية في الشعر قائم. أما أدونيس فذهب إلى أن التطور الإيقاعي في الشعر الجاهلي اكتمل حينما حلّ شطران متوازيان وموزونان محل سجعتين متوازنتين[19].

تكتنز الصيغة السجعية، التي تتلاحق فيها الأفكار المبثوثة بانتظام في قوالب مرتبة، إمكانية تأثير كبيرة في المتلقّي الذي جاء في الأساس لتلقّي أفكار محدّدة، كما أنها مؤثّرة بالدرجة نفسها في أولئك الذين يدفعهم الفضول إلى معرفة أمر جديد. وعموماً، فالسجع أكثر الوسائل تأثيراً في وضع المتلقّي تحت طائلة منظومة من المعاني التي تتدافع فيها الأفكار بين الوضوح والمباشرة من جهة، والغموض والإيحاءات المتنوعة من جهة ثانية، وجرى توظيف هذه الصيغة لنشر التعاليم الدينية، والتنبوءات العبادية والاعتبارية، والوصايا، والحكم، ولعل أكثر النصوص التي استثمرت الإمكانات التأثيرية للأسلوب المسجوع هي النصوص الدينية، والحواشي الخاصة بها، وهذا يرجّح اقتران السجع بتلك النصوص، فالحاجة إلى إثارة الاهتمام بها فرضت ضرباً من الصيغ المعبّرة والمؤثّرة. يؤكد ذلك هيمنة شبه مطلقة لهذا الأسلوب في القرآن، فقد توصل ديفين ستيورات، في دراسة إحصائية مجهزة بالبيانات، إلى أن النسبة المئوية للآيات المسجوعة في القرآن تبلغ 85٪9 من مجموع آياته[20].

يعدّ السجع سمة ايقاعية أساسية من سمات النثر الجاهلي، وقوالب موزونة ملازمة له،

أفرزتها البنية الثقافية لذلك العصر، وبها كان يعرّف. وقد تطورت تلك القوالب إلى الأوزان الشعرية، فيما بعد. وهذا يعيدنا إلى تأكيدات ابن رشيق والنهشلي السابقة. يتطور شكل إيقاعي إلى شكل آخر تبعا لحاجات التعبير. لا يوجد شكل جاهز منذ البداية. الأشكال البدئية لا وجود لها في الأدب. الشكل النثري هو الأقدم، ومنه تطور الشكل الشعري. ولكن لماذا تراكم تراث من الذمّ والكراهية ضدّ السجع، وعدّ عيبا عند الجاهليين؟ يتصل الأمر بعيوب الجاهليين عامة، العيوب التي نظر إليها من زاوية دينية. نسب ذلك إلى الرسول، لارتباط النثر المسجوع بالكهانة، أي بالديانات السابقة على الإسلام. طُعنت المرويات النثرية حينما جرى ادراجها ضمن حوامل عقائد الجاهليين.

أثير جدل طويل ومتشعب حول موقف الرسول من السجع استناداً إلى تفسيرات متباينة لحديث نُسب إليه في هذا الموضوع، والحكاية التفسيرية التي تشكل الإطار الذي ينظّم الحديث تدور حول امرأتين اختصمتا فيما بينهما، فضربت إحداهما الأخرى، وكان أن أسقطت المضروبة جنيناً ذكراً كانت حبلى به، ثم توفيت، واختلف أهل المرأتين فيما بينهما إن كان يتوجّب على أهل المرأة القاتلة أن يدفعوا أيضاً ديّة الجنين، فرُفع الأمر إلى الرسول، فقضى بوجوب دفع ديّة الجنين. وهنا انبرى وليّ المرأة القاتلة معترضاً بقوله "أندّي مَنْ لا شرب ولا أكل، ولا صاح فاستهل، فمثل ذلك يطل". تتضارب الروايات في نص تعليق الرسول على اعتراضه المسجوع، ففي رواية قال له "أسجعاً كسجع الكهّان؟"[21]. وفي أخرى "أسجع كسجع الجاهلية؟"[22].

لا يعرف بالضبط السياق الذي ورد فيه قول الرسول، فمن الممكن أن اعتراض الرجل على حكمه أغضبه، لأنه عبّر عن ذلك الاعتراض بصيغة سجعية الأمر الذي دعا الرسول للتعليق بقول يؤدي أكثر من دلالة. ولا يرى أبو هلال العسكري وجهاً لذم السجع بإطلاق في كلام الرسول، فمقصده أن الرجل المعترض عل حكمه اتّبع أسلوباً متكلفاً في اعتراضه يماثل أساليب الكهّان، فالمذموم هو سجع الكهّان، وليس السجع بإطلاق، ولو كرهه الرسول لقال "أسجعاً؟" ثم سكت[23]. ويؤكد هذا المعنى القلقشندي بقوله إنه ليس ثمة دلالة على كراهية السجع في كلام الرسول، فما كره إنما هو وجه المشابهة بين كلام الرجل وسجع الكهّان، لما فيه من التكلّف والتعسّف[24].

فصّل ابن الأثير (637=1239) ذلك الأمر باستفاضة عارضا الحجج بكثير من التروّي "فإن قيل إن النبي قال لبعضهم منكرا عليه، وقد كلّمه بكلام مسجوع: أسجعا كسجع الكهّان. ولولا أن السجع مكروه لما أنكره النبي، فالجواب عن ذلك أنا نقول لو كره النبي السجع مطلقا، لقال: أسجعا؟ ثم سكت. وكان المعنى يدل على إنكار هذا الفعل لم كان. فلما قال: أسجعا كسجع الكهّان؟صار المعنى معلقا على أمر، وهو إنكار الفعل لِمَ كان على

هذا الوجه، فعُلم أنه إنما ذم من السجع ما كان مثل سجع الكهّان لا غير، وأنه لم يذم السجع على الإطلاق، وقد ورد في القرآن الكريم، وهو (=الرسول) قد نطق به في كثير من كلامه، حتى إنه غيّر الكلمة عن وجهها إتباعا لها بأخواتها من أجل السجع . . . طلبا للتوازن والسجع، وهذا مما يدلّك على فضيلة السجع. على أن هذا الحديث النبوي الذي يتضمن إنكار سجع الكهّان عندي فيه نظر، فإن الوهم يسبق إلى إنكاره. يقال فما سجع الكهّان الذي يتعلق الإنكار به، ونهى عنه رسول الله؟ والجواب عن ذلك: أن النهي لم يكن عن السجع نفسه، وإنما النهي عن حكم الكاهن الوارد باللفظ المسجوع "[25].

وهذا تخريج يوافق الحال الحقيقية لمسار الإفادة من السجع في القرآن، والحديث، والآداب النثرية عند العرب فيما بعد. على أنه يمكن تلمّس وجه الإكراه للسجع في كلام الرسول إذا أخذت الرواية الثانية للحديث، أي ذم السجع بإطلاق. وعلى أية حال، فهذا ما انتهى إليه الأمر، فيما بعد. شاع أمر كره الرسول للسجع، بيد أنّ كل هذا ظل محصوراً في المظان، فالممارسة النبوية، ذاتها وجدت أنها بحاجة ماسة لهذا الأسلوب، ويكثر ذلك في أحاديثه، ومنها ما وقف عليه القدماء، مثل قوله "أيها الناس، أفشوا السلام، وأطعموا الطعام، وصلوا الأرحام، وصلّوا بالليل والناس نيام، تدخلوا الجنة بسلام". ويعلق أبو هلال العسكري على ذلك بقوله "كل هذا يؤذن بفضيلة التسجيع على شرط البراءة من التكلّف، والخلو من التعسف"[26].

وكان السجع القرآني أيضاً مثار جدل مماثل، وقد وجّهت قدسية القرآن ذلك الجدل توجيهاً محدّداً، وسعى البلاغيون والنقاد إلى تأويل الخصائص الأسلوبية القرآنية بما لا يجعلها مقترنة بمصطلح "السجع" وبه استبدلوا مصطلح "الفاصلة" تنزيهاً للكلام الإلهي على أن يتضمن سجعاً؛ لان السجع في اشتقاقه اللغوي متّصل بسجع الحمام، ورتّب على ذلك ضرورة تنزيه القرآن عن أن يشبّه أسلوبه بأصوات لا معنى لها، وهذا هو مذهب الرماني[27] والسيوطي[28].

ويصوغ البيهقي الأمر مجادلا بالشكل الآتي: إن قيل "السجع في كلام العرب كثير غير عديم ولا غريب، فكيف جعلتم ذلك علما للإعجاز؟ قيل: ليس شيء من هذا سجعا، وإنما هي فواصل تفصل بين الكلامين بحروف متشاكلة في المقاطع تعين على حسن إفهام المعاني، والفواصل بلاغة، والسجع عيب؛ ذلك أن الفواصل تابعة للمعاني، وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها، والسجع تكلّف، وليس فيه أكثر من تأليف أواخر الكلم على نمط، وهو مأخوذ من سجع الحمامة، وهو موالاتها الصوت على نمط لا يختلف، فمن شبّه الفواصل التابعة لمعاني الكلام المفيدة حسن الإفهام بالسجع الخالي عن المعنى المتتبع له المتكلّف على سبيل الاستكراه، فقد ذهب عن الصواب، وأخطأ مذهب القياس"[29]. فيما يخالف

ذلك أبو هلال العسكري بتأكيده أن النثر لا يخلو من الازدواج بما فيه القرآن، لأنه في نظمه خارج من كلام الخلق، وقد كثر الازدواج فيه حتى حصل في أوساط الآيات فضلاً عما تزاوج في الفواصل منه، ويضيف "إن جميع ما في القرآن مما يجري على التسجيع والازدواج، ولو استغنى كلام عن الازدواج لخالف في تمكين المعنى، وصفاء اللفظ، وتضمن الطلاوة والماء لما يجري مجراه من كلام الخلق"[30].

كان الموجّه الأساس لهذا الجدل هو تصور البلاغيين والنقاد الذين عالجوا هذا الموضوع بعدم وجود صلة للمشابهة بين الكلام الإلهي والبشري، الأمر الذي أفضى إلى ظهور تفسيرات متعددة للإعلاء من شأن الخطاب الإلهي في ميادين يعدّ ذلك الإعلاء فيها نوعاً من الإساءة الضمنية لذلك الخطاب، إذ ليس ثمة تعارض بين أسلوب التعبير ومصدره، فتوصيف الأسلوب القرآني يندرج في معاينة الخصائص الفنية فيه، وليس البحث في مصدره، وكون أكثر آيات القرآن مسجوعة لا ينهض دليلاً على التقليل من شأنه، بل يؤكد رسوخ هذا الأسلوب وهيمنته في العصر الجاهلي، بدلالة الإفادة الكبيرة منه في القرآن الذي يعدّ في نهاية المطاف خطاباً موجّهاً للتأثير في نفوس الناس بهدف تغيير عقائدهم القديمة. وجوه استثمار القرآن لإمكانات السجع كثيرة، وكلها ترجّح أهميته في سياق الأسلوب القرآني، أما ما شاع عن موقف الرسول منه، والتأويلات المختلفة حول ذلك، فيمكن إرجاعه إلى قضية أخرى، وهي أن الرسول وجد نفسه متماثلاً في التعبير مع كثير من أصحاب الأساليب الأدبية الشائعة آنذاك مثل: القصّاص، والكهنة، والشعراء، فهو شأنهم استثمر العناصر المهيمنة للأسلوب المعروف في عصره، إلا أنه وجد نفسه متعارضاً في رسالته الدينية معهم، الأمر الذي أستدعى بذل جهد كبير لأن يظهر مختلفاً عنهم في رؤيته، وتصوراته.

مهمة الرسول الساعية إلى إبراز التعارض الأسلوبي بينه والمسجّعين المخيّمين بقوتهم الاستثنائية على الذوق الثقافي الجاهلي كانت من أصعب المهام، فالسجع ترسّخ أسلوباً دينياً لا يمكن لرسالة دينية أن تتخطّى أمر الاستعانة به للتعريف بنفسها، ونشر تعاليمها والتأثير في أتباعها، فالذوق الأدبي ينجذب إلى الأسلوب الموقّع بسرعة، وبالنظر إلى أن الشعر كان يؤدي وظيفة تمثيل رؤيوية فردية للعالم، تمر عبر الموقف الذاتي للشاعر المتمركز على نفسه بالدرجة الأولى في انتخاب لحظات التدفق الشعوري الخاص به، فلا يعرض تمثيلا تفصيليا ومعمّقا للمرجعيات التاريخية والثقافية والدينية، اختار القرآن الأسلوب النثري المسجوع الذي تتكثّف فيه الرؤى بأسلوب موّقع صاخب، تتشابك فيه الصيغ السجعية كلها في سياق يتميز بالرفعة اللغوية، والسمو اللفظي، والمناخ السردي الذي تتقاطع فيه الحكايات، والأوصاف، والأحكام، وتتصاعد من وسطه وعود ونُذُر وعِبَر، تنتهي بفواصل قاطعة، ثم استعادات سردية متناثرة وخاطفة لأخبار الأوائل، وذلك قبل أن ينفتح الأسلوب القرآني في

المرحلة المدنية على المشاهد الملحمية الشاملة والتفصيلية في التمثيل السردي لخلفيات المجتمع الجاهلي، فصارت الجملة المسجوعة طويلة، وخالية من التوتّر الخاطف، والتدفّق اللفظي السريع، الذي يثبّت لدى المتلقي إحساسا مزدوجا بالترهيب والترغيب، كما كان الأمر في الحقبة المكية.

ثمة فكرة تتردّد، في خضم هذه السجالات التاريخية واللاهوتية والبلاغية: ينبغي محو المرويات السردية القديمة، إنها مدموغة بعصر الجهل إلى الأبد. لكي ننقطع عن الماضي يلزمنا اختزاله إلى ماض بغيض، ماضي الجاهليين يتجلّى في مروياتهم الأدبية والإخبارية، وفي وقائعهم وعقائدهم، كثير منها وصف بأنه مستكره، يلزم جبّه، ولكن هل يمكن قطع روافد الذاكرة؟ المرويات تتسلّل خفية إلى الأعماق السحيقة، يتعرّج طريقها، وتتكيّف، وتتحوّل، لتندرج في سياقات جديدة. لم نستوف أمر العلاقة بين السجع والعقائد الجاهلية المذمومة، وسنعود إلى الكهّانة، في هذا الفصل، لبيان الصلة بينهما، ولكن حان الوقت، للوقوف على أباطيل الجاهليين وأساطيرهم، لأن الحديث عنها سيقودنا إلى ذلك الهدف.

4. أساطير الأولين: أباطيل مذمومة.

أشرنا إلى أن كثيراً من المرويات السردية الجاهلية حُجبت خلف حاجزي القرآن والتدوين، وطُمست لأنها تحمل عقائد الجاهليين، وتتعارض مع الرؤية الدينية من جهة، ومع المؤسسة الدينية التي وجّهت التدوين إلى الاهتمام بما لا يتعارض وجملة القيم الأخلاقية والروحية التي جاء بها الإسلام، أو اندمجت في سياق النصوص الدينية، وعرفت بـ"أساطير الأولين". تلك الأساطير، هي لبّ المرويات السردية التي سادت في ذلك العصر، وهي الأساطير التي أُسقطت من مسار التاريخ الثقافي، وجاء القرآن على ذكر نُبذ منها في سياق الذم والانتقاص، وبغض النظر عن الإطار الدلالي الذي تترتب فيه معاني "أساطير الأولين" في سياق الخطاب القرآني، والذي غالباً ما يوجّه المعنى ليشمل المرويات الدينية المغرقة في القدم، فإن الأمر الذي ينبغي ذكره: أن ذلك الإطار حُدّد في عصر التدوين، وظهور المعجمات. ومن الطبيعي أن تتمدّد دلالة المصطلح لتشمل العصر الذي استقرت فيه دلالته وثُبّتت، بما في ذلك المرويات التي استثمرت الحوادث التاريخية والدينية، والصراعات القبلية، والوقائع المشهورة، وما تحيل عليه دلالة المصطلح ينصرف إلى تلك المرويات التي ذمها الإسلام ووصفها بـ"الأباطيل" أو ما كان يعرف بـ"أوابد العرب" التي يقول القلقشندي بأنها "أمور كانت العرب عليها في الجاهلية، وبعضها يجري مجرى الديانات، وبعضها يجري مجرى الاصطلاحات والعادات، وبعضها يجري مجرى الخرافات، وجاء الإسلام بإبطالها"[31].

أشار القرآن إلى "أساطير الأولين" في تسع سور مكية، في ذروة الصراع مع المورورث الجاهلي، وقبل أن يُعترف بالإسلام دينا جديدا، قال تعالى "يقول الذين كفروا إن هذا إلا أساطير الأولين ـ 25 ـ الأنعام". وقال "وإذا تتلى عليهم آياتنا قالوا قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا إن هذا إلاّ أساطير الأولين ـ 31 ـ الأنفال". وقال "وإذا قيل لهم ماذا أنزل ربكم قالوا أساطير الأولين ـ 24 ـ النحل". ثم قال "لقد وعدنا نحن وآباؤنا من قبل إن هذا إلا أساطير الأولين ـ 83 ـ المؤمنون". وقال "وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تُملى عليه بكرة وأصيلا ـ 5 ـ الفرقان". وقال "لقد وعدنا هذا نحن وآباؤنا من قبل إن هذا إلاّ أساطير الأولين ـ 68 ـ النمل". وقال "فيقول ما هذا إلا أساطير الأولين ـ 17 ـ الأحقاف". وقال "إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين ـ 15 ـ القلم".

وأخيراً، قال تعالى "إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين ـ 13 ـ المطففين". تمركزت دلالة "أساطير الأولين" حيثما وردت في سياق الخطاب القرآني، حول معنى محدد، هو، كما يقول الطبرسي "أحاديث الأولين، وأخبارهم الكاذبة التي سطّروها، وليس لها حقيقة، وأباطيلهم، وأسمارهم التي كُتبت للإطراف والتسلية"[32]. حيثما يرد ذكر لأساطير الأولين يرتسم أفق الذم، إنها أباطيل ينبغي محوها.

تشكّل التصورات الدينية، التي نُبذت وأُبطلت، جوهر تلك المرويات السردية، فالأسطورة تتميز باللّب الديني لها، وروايتها حسب إريك فروم: نوع من التعبير الرمزي عن المعنى العميق الذي تنطوي عليه، المعنى الذي يتكون من ذكريات ثمينه تعود إلى أزمنة سحيقة القدم[33]. أُسقط معظم تلك المرويات وأُبطل؛ لأنه الحوامل الخطابية للمعتقدات الروحية والذهنية الجاهلية التي جبّها الإسلام، وأُدرج الموافق منه في تضاعيف النصوص الدينية، ثم بُعثت صور منه في القرون اللاحقة، فوجدت لها مكاناً في التواريخ، والتفاسير، وكتب الأدب، كـ"الإسرائيليات" و"أيام العرب" وكُيّفت بحيث لا تتعارض مع الرسالة الدينية، الأمر الذي يكشف قدرة المرويات على الاندماج، وإعادة إنتاج ذاتها تبعاً لتغير البني الثقافية التي تحتضنها. وتكشف الصور الجديدة لتلك المرويات السردية عن أشكال التماثل المعقّدة بين التمظهرات الحكائية الجديدة وأصولها، وتؤكد أنها كمنت في اللاوعي الجمعي، وبُعثت في ظروف مختلفة عمّا كانت عليه في المحاضن الثقافية والدينية التي ظهرت فيها في العصر الجاهلي.

ومن بين أغنى ما يمكن أن يعبر عن القيم النفسية اللاشعورية التي تستلهمها الآداب السردية، وتشكّل منها موضوعات أدبية زاخرة بالدلالات، لم تصلّ إلا شذرات متناثرة من الخطب، ونثر الكهّان، والوصايا، والأمثال، وغير ذلك مما لا يحتمل إمكانية الاستبطان العميق للذات الإنسانية، لأن خصائصه النوعية لا توفر له مجال التعبير متعدّد المستويات

والإيحاءات عن البطانة اللاواعية للمجتمع القديم، فيما اسقط الأكثر أهمية، فيما نحسب، لأنه كان الحامل الخطابي للعقائد الجاهلية التي أبطلها الإسلام.

تعرّض ستيتكيفيتش لهذا الموضوع، فذهب إلى أن معرفة العرب لم تتعزّز بماضيهم الجماعي، ومنه الأدبي، بموقف مذهبي ملموس، لا تاريخي، مضاد للأسطورة، يحيل المواد الأسطورية إلى وظائف حكائية و"تلقينية" . بل استولت جدية العقيدة اللاهوتية الصارمة وجهامتها بالزحف الراكد، الذي يكاد يكون محيراً في جموحه، طوال ما يزيد على ألف من السنين. ونجحت هذه الصرامة منذ اللحظة القرآنية الأولى في قمعها أو طيها في طبقات ما تحت الشعور الانعزالية على نحو فريد، ذلك الجزء من "الذات" الثقافة العربية المضادة للعقيدة، التي كان من شأنها في ظروف أقل صرامة وتزمتا، أن تقوّي من انسياق تلك الثقافة إلى أسطرة ذاتها من جديد، وإدراك شروط مواءمتها للميثولوجيا، ومن هذه الناحية، فالأكثر تثبيطا من حالات القمع والاستنكار التي تولدت عن الجهاز المذهبي الذي شكّل نفسه حول النص العربي المقدس المنبثق حديثا، والذي أفلح في تشكيل شفرته الثقافية الخاصة بسرعة، هو أن الشفرة الجديدة اختارت أكثر المواد الأصلية المحددة تحديدا مركزيا من الشفرة القديمة، وبدأت هذه العلمية بالمواجهة مع القيم التي تكتنفها اللغة نفسها، وأعني بها الكلمات والمفاهيم التي تشكل المفاتيح الثقافية المتعددة للأخلاق البدوية القديمة، التي كان نظام قيمها الشامل قد وجد طريقه إلى قلب الأخلاق والشفرة الجديدة، سواء بقلب معانيها الأصلية، أو من خلال تبنّي موقف انتقائي منها، أو امتصاصها بالكامل.

وانتهى ستيتكيفيتش إلى القول بأن ذاكرة العرب عن الماضي أثبتت أنها لم تخضع بالتمام والكمال للقانون الجديد، ولم تخضع لما يقع عليه اختيار القانون الجديد. بل إن بعض المواد الأسطورية أفلتت من صرامة القانون الجديد في الأقل من حيث التأثير، إذ ظل من الممكن الحديث عن أشياء مثقلة بالاحتمالات من حقب سالفة، أشياء بقيت عائمة في الذاكرة العربية الجمعية دون أن يلحقها دائما ما يميزها عن أصلها وملكيتها الجماعية. وهذا ما حصل مع الركام الأسطوري السردي الذي اقترن بالكتاب العبراني، أو بالمصادر الأكثر إبهاما التي تغذّت على الكتاب العبراني سرديا وخياليا مثل قصة الطوفان، وقصة يوسف، وقصص سليمان وبلقيس، وبقايا أو قدحات سردية وأسطورية أقل تبلورا ربما يُلمّح لها تلميحا، وقد حرصت هذه القصص، من خلال اقتضابها تحديدا، إن لم تحرص من خلال عدم اكتمالها، على تذكيرنا بأن الذاكرة الجمعية العربية، باعتكافها خارج نصها، لابد أن تستعيد أكثر مما حرصت أو أتيح لها أن تعيد روايته، ففي "النص" نفسه عاشت الأسطورة العربية في الأغلب في الأصداء، وعلى الأصداء(34).

كانت المرويات السردية الجاهلية مملوءة بالتأملات الدينية، وقد عرّضت لإكراهات واضحة، فاشتراط دعم النبوة وخدمتها، بوساطة التنبوء بظهور الرسول، أمر نجده واضحا في الخطب، ونثر الكهّان، وبالتحديد في أبرز النماذج المعروفة، أما مضامين الوصايا، والأمثال، فهي تندرج في المقاصد الاعتبارية التي قصد الإسلام إلى إرسائها. موافقة المرويات السردية الجاهلية للموجهات الدينية الإسلامية لا تعود إلى أصول تلك المرويات إنما إلى إكراهات الرواية، ونخلص، قبل الانصراف إلى ضروب المرويات السردية الجاهلية إلى ضرورة التأكيد على أن إذعان تلك المرويات لشروط الدين أو المغزى الديني، في مضامينها وأساليبها، وهو إذعان مزدوج فرضته الرواية لأن أمرها ترتّب في ظروف تاريخية لا يمكن لها إلا أن تمتثل لتلك الشروط، وفرضتها السمة الدينية العامة، وعلى وجه التحديد السمات الاعتبارية التي لا تتعارض في جوهرها مع القيم الإسلامية. وفي جميع الأحوال ينبغي على البحث النقدي ألاّ يقع أسير الفكرة اللاهوتية القائلة بالولادة الكاملة والنهائية للنصوص الدينية، فهي منغرسة عميقا في تاريخ المجتمعات التي تظهر فيها، وقطعها عن سياقاتها التاريخية يفرغها من أهميتها الفعلية، ويجرّدها عن بعدها الوظيفي، ويشحنها بقوة متعالية لا تفيد إلاّ في السجال الذي هو من شواغل علم الكلام واللاهوتيات، وليس من شأن الدراسات النقدية الحفرية.

5. المرويات الجاهلية: حضور النبوءة والحكاية التفسيرية.

في الوقت الذي سننصرف فيه إلى النظر في المرويات السردية الجاهلية التي حملتها مظان الأدب العربي القديم، فإننا نرغب في إيضاح الإطار الذي سنعالجها ضمنه، فمن منظورنا النقدي نرى بأن كل تلك المرويات، تندرج، من ناحية فنية، في إطار سردي محكم قوامه حكاية تفسيرية تؤطّر النصوص، وتدرجها ضمن القالب السردي الذي يحدّد النص، وظروف إنتاجه، ولا يمكن لذلك النص أن يكتسب دلالته من دون ذلك الإطار السردي، وداخل إطار الحكاية التفسيرية تترتّب السمات المميزة للنصوص، بما فيها السمات النوعية الشاحبة، فلم تكن المرويات بلغت رتبة النوع، إنها مزيج متداخل من النصوص ذات السمات السردية، سواء أكانت خطبا أم نثر كهّان أم وصايا أم منافرات أم حكايات مَثَليّة. ويتمحور المركز الدلالي للنصوص حول فكرة النبوءة إلى تضفي قيمة على النصوص، وتمنحها شرعية الاندراج في سياق النصوص التي قَبِلَها الإسلام، وحملتها المصادر، وصارت جزءا من الذاكرة الثقافية، فيما بعد. وفي جميع الأحوال لا يمكن فصل المرويات السردية الجاهلية عن سياقاتها الثقافية، فالحكايات التفسيرية تجهز النصوص بخلفياتها، وظروف انتاجها، وتلقيها.

5 ـ 1. الخطابة.

كانت الخطابة تتداخل مع القص إلى وقت متأخر، ففي مدونات تعود إلى القرنين الثالث والرابع الهجريين، كمدونات الجاحظ، يقوم الخطيب والقاص بالمهمة نفسها، وبظهور الإسلام أضيفت مهمة التذكير. والتلازم بين الخطيب، والقاص، والمذكّر، لا ينفصم في الثقافة العربية القديمة. شخص واحد يقوم بالدور نفسه في كثير من الأحوال، مرّة يخطب، ومرّة يقص، ومرّة يعظ، وفي معظم الحالات تندمج كل هذه الوظائف في موقف واحد، وفي نص واحد، وفي مناسبة واحدة. كبار القصاص إنما هم خطباء ومذكِّرون، وكلما عدنا إلى الوراء تبين لنا التلازم الكامل بين الخطابة والقص. في التعريفات المدرسية المقنّنة، يرد مثل هذا التعريف للقطع النثرية الخطابية: هي ضرب من الكلام البليغ، يلقيه رجل عظيم نابه الشأن في جمع من الناس، وأهم ما تقتضيه الإقناع، وأصولها ثلاثة: إيجاد المعاني الجديرة بالإقناع من الأدلة والآداب، والتنسيق على نظام واحد من إحكام الربط والترتيب، والتعبير الذي يراعى فيه حالة السامع[35]. تزدهر الخطابة في الثقافات الشفوية عادة، وعند الحاجة إلى مخاطبة الآخرين ووعظهم، حيث يلزم التراسل اللفظي المباشر.

قرّر القلقشندي أن منثور الخطب عند العرب أكثر بكثير من الشعر، إلا أنه لم يحفظ، ويعزو ذلك إلى أن الخطيب إنما كان يخطب في المقام الذي يقوم فيه مشافهة الملوك، أو الإصلاح بين العشائر، أو النكاح، فإذا انقضى المقام حفظه من حفظه، ونسيه من نسيه. ولكنه سرعان ما يبدى تحفظاً على ذلك، فيرجع ندرتها إلى أنه لم يتعاطها إلا القليل النادر من الفصحاء المصاقع، فلذلك عزّ حفظها، وقل عنهم نقلها[36]. ومهما كان الأمر فإن ما علق منها في ذاكرة الرواة قليل جدا، ورد ضمن سياقات غير متجانسة، ومتقطّعة. وللخطابة شروط لابد من مراعاتها منها جهارة الصوت، وعدم المبالغة في التلحين والإنشاء، لأنها من أسس حلاوة النغمة، وهى غير مستحبة في هذا المقام، ولابد أن يكون الصوت جهيرا، والخطيب مقداماً لحظة مواجهة الجمهور، وينبغي عليه ألاّ ينقاد لقوة البديهة وقت الارتجال، ولا يغرّه انقياد القول له في بعض الأحوال، فإعمال الفكر والروية أمر مهم. بيد أنه ينبغي أن يكون إعمالا غير متكلف، وكأنه من نتاج البديهة[37]. لسنا معنيين كثيرا بالتعريفات المدرسية لفن الخطابة، فالموضوع الجدير بالاستئثار هو السياقات الثقافية والدينية لما روي منها، والأطر الحكائية التي وردت فيها، ثم الوظيفة التمثيلية التي تقوم بها، وكل هذا يغذّي هذه النصوص بأهميتها الخاصة باعتبارها من مرويات تلك الفترة.

للتعرّف إلى جانب من طقوس الخطابة وتقاليدها، نورد خبراً خاصاً بـ"سحبان وائل" أشهر الخطباء العرب الذي يضرب المثل بفصاحته، وعلى الرغم من أن الواقعة متأخرة بضعة عقود عن العصر الذي نحن بصدده، فسحبان وائل نفسه أدرك الجاهلية، ومات نحو

منتصف القرن الهجري الأول. ويلقي الخبر الضوء على أبرز تقاليد الخطابة التي يبدو أنها كانت تراعى بإجلال من الخطباء المعروفين قاطبة، وخطبته مسيجة بإطار سردي، يهدف إلى تعميق دلالاتها، وهذا الإطار عبارة عن حكاية تفسيرية تصور السياق الذي انبثقت من داخله الخطبة، وفيه قَدِم سحبان إلى مجلس معاوية، فطلب إليه أن يخطب فقال "انظروا لي عصا تقوّم أودي" فقالوا "وما تصنع بها، وأنت بحضرة أمير المؤمنين؟" قال "ما كان يصنع بها موسى، وهو يخاطب ربه، وعصاه في يده" فضحك معاوية، وقال "هاتوا عصاه" فأخذها، ثم قام، فتكلّم من صلاة الظهر إلى أن قامت صلاة العصر، ما تنحنح، ولا سعل، ولا توقف، ولا ابتدأ في معنى فخرج منه، وقد أبقى عليه شيء، فما زالت تلك حالته حتى أشار معاوية بيده، فأشار إليه سحبان ألاّ تقطع عليّ كلامي، فقال معاوية "الصلاة" فقال "هي أمامك، ونحن في صلاة وتحميد، ووعد ووعيد" فقال معاوية "أنت أخطب العرب" فقال سحبان "والعجم، والإنس، والجن"[38].

يلاحظ أن الإطار السردي يستأثر بكل شيء، فيخنق الخطبة نفسها، بل إنه يحول دونها، لكنه في الوقت نفسه يضفي عليها قيمة رفيعة، فلا حضور أمير المؤمنين، ولا موعد الصلاة، يوقفان خطبته، لكنها خطبة مضمرة تحيل الحكاية التفسيرية عليها، من دون أن تسمح لها بالظهور، وهذه الاستراتيجية التي تلعب على ثنائية الغياب والحضور للنص، تقدّم سلسلة من الأدلة على قدرة الخطيب، ومهارته، وصبره، وتعمّقه في الدين، ثم المساواة الجريئة بين نص بشري، وطقس ديني، فكما تغيب الخطبة، تغيب هيبة أمير المؤمنين، ويكاد الزمن يتوقف في ظل رهبة الخطيب وحضوره، وتنعدم أهمية الصلاة، وهي فريضة، وهذه السلسلة المترابطة من العلاقات الخارجية تضفي قيمة كبيرة على خطبة، ظهرت بمعناها، وغابت بمبناها، فبوّأت صاحبها موقعا رفيعا، فأصبح أخطب العرب والعجم، بل الإنس، والجن.

اختصت الخطب الجاهلية بالحثّ على الصلاح، والتحضيض على التبار، والتعاطف ورفض التباغض والتقاطع، وصلة الرحم، ورعاية الذمم[39] وهى الموضوعات ذاتها التي دعا إليها الإسلام، وتعوم الخطب وسط هذه الشبكة الدلالية ذات النزعة الوعظية الدينية، والوقوف على أبرز خطباء الجاهلية، وهو قسّ بن ساعدة الأيادي، يكشف جملة من الأهداف التي تحققها الخطبة، والأكثر من ذلك، فإنّ شخصية هذا الخطيب والأخبار حوله، ومضمون خطبته التي سنوردها بعد قليل تبيّن لنا الإسقاط السحري للذهنية الشفوية، وهى تعيد إنتاج المرويات دون مراعاة لشروط الرؤية التاريخية بحيث تدمج شذرات من الوقائع في سياق أسطوري متخيل يصعب التثبّت منه، وكل ذلك متصل بوظيفة الحكاية التفسيرية.

يكشف قسّ بن ساعدة طبيعة الصورة التنبؤية التي ركبّت له ولغيره من خطباء الجاهلية، بما يجعل الخطبة تنخرط في خدمة الدين مباشرة، فإذا أخذنا في الحسبان إسناد رواية أشهر خطبه إلى الرسول، فانّ البعد الاعتباري لهذه الشخصية، وللخطبة نفسها، يصبح غاية في التأثير والأهمية. يعبرّ الجاحظ عن جملة هذه الأفكار بقوله: إن قسّاً له ولقومه فضيلة ليست لأحد من العرب؛ لأن الرسول روى كلامه وموقفه على جَمَله بعكاظ (=نذكّر هنا بما سيرويه الرسول، فيما بعد، من أحاديث تميم الداري، حيث يروي المتبوع عن التابع) وعجب من حسن كلامه، وأظهر تصويبه، وهذا إسناد تعجز عنه الأماني، وتنقطع دونه الآمال، وإنما وفقّ الله ذلك الكلام لقسّ لاحتجاجه للتوحيد، ولإظهاره الإخلاص، وإيمانه بالبعث، ومن ثم كان قسّ خطيب العرب قاطبة[40]. قيمة خطبة قسّ تنبثق من سلسلة من الخصائص اللاحقة بها، وليس الكامنة فيها، فراويها هو الرسول، الذي تفضّل بإسنادها، واستحسنها، وذلك أمر تعجز عنه كل الأماني، كما أنها وافقت روح الدين الذي جاء به الرسول، فأقرّت بالتوحيد، وبالبعث، ولهذا أصبح قسّ خطيب العرب قاطبة.

ركّبت الحكاية التفسيرية صورة خيالية لقسّ بن ساعدة، ففي رواية منسوبة للجارود أنه عمّر ستمئة سنة، وعند السجستاني عمّر ثلاثمئة وثمانين سنة، وعند المرزباني ستمئة سنة، وقيل إنه كان من أسباط العرب، أدرك من الحواريين سمعان، وكان أسقف نجران، وهو أول من تألّه من العرب، أي تعبّد، وأوّل من آمن بالبعث من أهل الجاهلية، وإليه تعزى التقاليد المتوارثة في الخطابة العربية، فهو أول من توكّأ على عصا، وأول من قال "أما بعد". ويرجّح أنه توفى مطلع القرن السابع الميلادي[41]. تشحن كل هذه الميزات صورته في الذهن بشتىّ القوى الخارقة، وتسوّغ ظهوره على غيره من الخطباء، وتضفي عليه موقعاً تبجيلياً نادراً. وتتفق جميع المصادر على أن الرسول شهد خطبته في سوق عكاظ، ورواها عنه، وتتضارب الروايات فيما بينها حسب المصادر في ترتيب فقرات الخطبة، وتورد بعضها أطرافاً فيما تهملها أخرى، وهو أمر يطرّد في المرويات السردية الشفوية، بما فيها هذه الخطبة المسندة إلى الرسول. ويلزمنا سياق البحث أن نورد الخطبة داخل الإطار الذي رويت فيه.

قدم إلى الرسول وفد قبيلة أياد (=وفى رواية أخرى وفد قبيلة عبد القيس، وفي أخرى وفد بكر بن وائل) فسألهم عن قس بن ساعدة، فاخبروه أنه هلك، فترحّم عليه قائلاً "كأنني أنظر إليه بسوق عكاظ على جمل أحمر (=وفى رواية أورق) وهو يقول: أيها الناس، اجتمعوا واسمعوا وعوا، من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت، أما بعد: فإنّ في السماء لخبرا، وإنّ في الأرض لعبرا، نجوم تمور، وبحار تغور، وسقف مرفوع، ومهاد موضوع. أقسم قسّ بالله قسماً، لا حانثاً فيه ولا آثماً. إنّ لله ديناً هو أرضى من دين انتم عليه. ما لي أراهم يذهبون ولا يرجعون، أرضوا بالمقام فأقاموا أم تركوا فناموا؟ سبيل

مؤتلف وعمل مختلف (=يقع اضطراب كبير في روايات هذا المتن باختلافها). وقال أبياتاً لا أحفظها، فقام أبو بكر (=وفي رواية غيره) فقال: أنا احفظها يا رسول الله، فقال:

في الذاهبين الأولين ... من القرون لنا بصائر
لما رأيت مواردا ... للموت ليس لها مصادر
ورأيت قومي نحوها ... تمضي الأوائل والأواخر
لا يرجع الماضي ولا ... يبقى من الباقين غابر

(=يقع اضطراب واختلاف في رواية الأبيات، وبعض المصادر تضيف البيت الآتي:

أيقنت أني لا محالة ... حيث صار القوم صائر

فقال رسول الله "رحم الله قسّاً، إني لأرجو أن يبعثه الله أمة واحدة"[42]. وتورد بعض المصادر قوله بصيغة أخرى "يعرض هذا الكلام يوم القيامة على قسّ بن ساعدة، فإن كان قاله لله، فهو من أهل الجنة"[43].

قبل أن نمضي في تحليل القيمة المضمونية للخطبة، وعلاقتها التنبؤية بالرسول، يلزمنا تعزيز كلّ من وظيفة الحكاية التفسيرية، واختلاف روايات النص، لنضيء إمكانية التلاعب بالنصوص، حتى لو عدّت من النصوص المؤسّسة في مجالها، ونستعين بابن كثير الذي يورد خبرا عن الخطبة ذاتها يكشف عمق الاختلافات فيما نسب لقسّ، سواء في متن الخطبة، أو سلسلة الإسناد التي أوصلت الخبر. ويشير، في أكثر من مكان، إلى تضارب الأسانيد وغرابتها، وذلك يبرهن على أن المرويات الشفوية كانت تتعرض للتغيير طبقا للسياقات الثقافية التي تروى فيها، إلى درجة تكاد أحيانا تنقطع فيها عن أصولها الأولى.

ورد على لسان الجارود بن المعلّى، حينما سأله الرسول عن قسّ بن ساعدة، الآتي "فداك أبي وأمي، كلنا نعرفه، وإني بينهم لعالم بخبره، واقف على أمره. كان قسّ يا رسول الله سبطاً من أسباط العرب، عمّر ستمئة سنة، تقفّر منها خمسة أعمار في البراري والقفار، يضج بالتسبيح على أمثال المسيح، لا يقرّه قرار، ولا تكنّه دار، ولا يستمتع به جار. كان يلبس الامساح (=الأثواب الداثرة) ويفوق السياح، ولا يفتر من رهبانيته، يتحسّى في سياحته بيض النعام، ويأنس بالهوام (= الوحوش) ويستمتع بالظلام، يبصر فيعتبر، ويفكّر فيختبر، فصار لذلك واحداً تضرب بحكمته الأمثال، وتكشف به الأهوال. أدرك رأس الحواريين سمعان، وهو أول رجل تألّه من العرب ووّحد، وأقّر وتعبّد، وأيقن بالبعث والحساب، وحذر سوء المآب، وأمر بالعمل قبل الفوت، ووعظ بالموت وسلم بالقضاء على السخط والرضا، وزار القبور، وذكر النشور (=البعث) وندب بالأشعار، وفكّر في الأقدار، وأنبأ عن السماء والنماء، وذكر النجوم وكشف الماء، ووصف البحار، وعرف الآثار، وخطب راكباً، ووعظ دائباً، وحذّر من الكرب، ومن شدة الغضب، ورسّل الرسائل،

وذكر كل هائل، وأرغم في خطبه، وبيّن في كتبه، وخوّف الدّهر، وحذّر الأزر (=القوة) وعظّم الأمر، وجنّب الكفر، وشوّق إلى الحنيفية، ودعا إلى اللاهوتية، وهو القائل يوم عكاظ: شرق وغرب، ويتم وحزب، وسلم وحرب، ويابس ورطب، وأجاج (=مالح) وعذب، شموس وأقمار، ورياح وأمطار، ليل ونهار، وإناث وذكور، برار وبحور، وحب نبات، وآباء وأمهات، وجمع وأشتات، وآيات في أثرها آيات، ونور وظلام، ويسر وإعدام، ورب أصنام، لقد ضل الأنام، نشوّ مولود، ووأد مفقود، وتربية محصود، وفقير وغني، ومحسن ومسيء، تباً لأرباب الغفلة، ليصلحنّ العامل عمله، وليفقد الآمل أمله كلا بل هو آله واحد، ليس بمولود ولا والد، أعاد وأبدى، وأمات وأحيا، خلق الذكر والأنثى، ربّ الآخرة والأولى. أما بعد، فيا معشر أياد، أين ثمود وعاد؟ وأين الآباء والأجداد؟ وأين العليل والعواد؟ كل له معاد، يقسم قسّ برب العباد، وساطح المهاد، لتحشرنّ على انفراد، في يوم التناد، إذا نفخ في الصور، ونقر في الناقور، وأشرقت الأرض، ووعظ والواعظ، فانتبذ القانط، وأبصر اللاحظ، فويل لمن صرف عن الحق الأشهر، والنور والأزهر، والعرض الأكبر في يوم الفصل، وميزان العدل، إذا حكم القدير، وشهد النذير، وبعد النصير، وظهر التقصير، ففريق من الجنة وفريق في السعير"(44).

وبغض النظر عن النفس الديني العميق، والتضمين القرآني ـ وسوف يستأثر باهتمامنا بعد قليل ـ فالنص مختلف بكليته عما جاء في رواية الرسول للخطبة التي أوردناها قبل قليل، وهذا سيفضي بنا إلى السمة السردية للخطبة، إذ تنظّم الحكاية التفسيرية النص على نحو يجعله يرسل إشارات كثيرة، منها ما له علاقة مباشرة بمتن النص، ومنها ماله علاقة بالإطار الحكائي الذي يرتب المتن، ذلك الإطار هو الذي أضفى على الخطبة قيمتها الرمزية والتاريخية، وهو أمر انعكس في تقدير قيمتها الأدبية، فكون الرسول هو الذي روى خطبة قسّ له أكثر من دلالة، ومن أبرزها أنه اختارها من بين كثير من مثيلاتها الجاهليات، لأنها تتصل في نسيجها الداخلي بالروح الديني والوعظي ذي النكهة التوعدّية الترهيبية التي نجد أخصب تجلياتها في القرآن والحديث، ويردف بذلك قوة التصريح بالنبوءة التي مدارها ظهور دين أرضى للجاهليين مما هم عليه.

القراءة الدلالية للخطبة، تجد نفسها بازاء نص خرم في كثير من أجزائه، لأن العبارات الموجزة تتناثر وتتشظى في كل اتجاه، دون أن يتشكّل سياق دلالي مشبع بالمعاني التي توجب المخاطبة الشفاهية حضورها، وهى التوسع والتهيؤ، واستخلاص المقاصد والعبر، وعلى نقيض ذلك فانّ الومضات التعجبّية، والتكثيف والاقتصاد اللفظي يخلق ترقّباً دون أن يراعي تفريغ شحنة السؤال الذي يجد الملتقّى نفسه يفكر فيه، وهو يجد دلالات متتابعة تحيله على الظواهر الطبيعية بوصفها أمارات على الفناء والهلاك. وعلى الرغم من أن كل

هذا قد يفهم على أنه امتياز أسلوبي قوامه التراصف اللفظي المحكم، ومجانبة الحشو والإطناب، ووضوح المقصد بالإشارة إليه مباشرة، فإنّ رواية الخطبة، بوصفها مأثرة جعلت الرسول يستدعيها بعد مرور زمن طويل عليها، يرجّح، بدلالة اختلاف رواياتها، مقدار الطمس الذي تعرضت له رغم الإطار المحكم الذي يؤطرها. لنتذكّر بأن الحكاية الإطارية أكدت مرة أخرى موقف الرسول المعروف من الشعر حينما امتنع عن رواية الجزء الشعري في الخطبة، فناب عنه أبو بكر الصديق.

لعل أكثر ما يلفت النظر موافقة النص المثيرة للنسيج اللفظي والدلالي القرآني، فالفقرات المرسلة القصيرة التي تغلق بالأسجاع المحكمة، والكثافة والإيجاز، ورنين الألفاظ، كل ذلك يماثل الأسلوب القرآني، أما محتوى ذلك التعبير الذي يستعين بالمثل والظواهر الكونية وسؤال المصير، والأهم من ذلك الإشارات التنبؤية، فهي تطابق المنحى العام للخطاب القرآني. وهنا نجد أكثر من صلة تربط هذه الخطبة وغيرها من الخطب الجاهلية بالروح الديني الذي كانت تمور به تلك الحقبة. ومن الطبيعي أن تفسر كل هذه الأسباب الدوافع غير المباشرة لرواتها، فضلاً عن السبب المباشر الذي يمثله وفد أياد أو عبد قيس أو بكر بن وائل. على أننا نذكر هذا، لأنه يتصل بهذه الخطبة، أما سيادة الروح الديني التنبؤى الذي تحتشد فيه إشارات الترهيب فإنها شائعة عموما في المرويات الجاهلية.

إلى جانب خطبة قس نجد خطبا تماثلها في أهم مكوناتها اللفظية والدلالية والبنائية، منها خطبة منسوبة إلى كعب بن لؤي الجد السابع للرسول الذي يفترض أنه عاش في زمن أسبق بكثير من الزمن الذي عاش فيه قس، وتفصل بين موته ومبعث الرسول، كما يقول ابن كثير، خمسمئة وستون سنة. نورد فيما يأتي الشذرات المتبقية منها "اسمعوا وعوا، وتعلّموا تعلموا، وتفهّموا تفهموا، ليل ساج، ونهار داج، والأرض مهاد، والجبال أوتاد، والأولون كالآخرين، كل ذلك إلى بلاء، فصلوا أرحامكم، وأصلحوا أموالكم، فهل رأيتم مَن هلك رجع، أو ميتا نشر، الدار أمامكم، والظن خلاف ما تقولون، زينوا حرمكم وعظموه، وتمسّكوا به ولا تفارقوه، فسيأتي له نبأ عظيم، وسيخرج منه نبي كريم. ثم قال:

نـهـار ولـيـل واخـتـلاف حـوادث ... سـواء عـلـيـنـا حـلـوهـا ومـريـرهـا
يـؤوبـان بـالأحـداث حـتـى تـأوّبـا ... وبـالـنِـعَـم الـضـافـي عـلـيـنـا سـتـورهـا
صـروف وأنـبـاء تـقـلّـب أهـلـهـا ... لـهـا عـقـد مـا يـسـتـحـيـل مـريـرهـا
عـلـى غـفـلـة يـأتـي الـنـبـي مـحـمـد ... فـيـخـبـر أخـبـارا صـدوقـا خـبـيـرهـا[45]

الوضع في هذه الخطبة لا غبار عليه، سواء بالألفاظ القرآنية التي تتردد في تضاعيفها بوضوح ظاهر، أم بالإشارة المباشرة إلى الرسول باسمه، أو بالاضطراب البيّن فيها، فهي تحذو خطبة قس في الافتتاح والتضمين والتمثيل والقصد والنبوءة. الرواية الشفوية، والمناخ

الديني، ألحقا كثيرا من الإضافات إلى أصول الخطب الجاهلية، وأقصيا كثيرا منها في الوقت نفسه. ولعل أبرز الإضافات تتمثل في تضمّن النبوءة بظهور الرسول، ويبدو أن هذا الجانب هو الذي أعلى من قيمة هذه المرويات. النبوءة مكوّن أساس في الخطب الجاهلية، من ذلك خطبة منسوبة إلى أبي طالب، قالها حين خطب الرسول خديجة، وفيها قدّم وصفا لسلسلة نسب محمد وموقعه في قومه وأفضاله وعدله، وختم خطبته قائلا "وله نبأ عظيم وخبر شائع"[46]. ويطّرد أمر التنبؤ، والتدشين لظهور الإسلام لدى خطباء آخرين، نقف على أبرزهم: أكثم بن صيفي الذي تصفه المصادر بأنه أبلغ الخطباء في الجاهلية وأحكمهم، وضُرب المثل بفصاحته، وحجّته، ورأيه السديد؛ لأسباب لا تبتعد عمّا كنا أشرنا إليه، حينما وقفنا على الدوافع التي تقف وراء إضفاء قيمة استثنائية على بعض الخطب.

كان أكثم بن صيفي من المعمّرين، ويبدو أنه في آخر عمره أدرك البعثة النبوية فأرسل ابنه "حبيشا" إلى الرسول يستفهم منه جلية الأمر، فأتاه بخبر البعثة، فما كان منه إلاّ أن جمع قومه بني تميم، ووقف فيهم خطيبا، قائلا "يا بني تميم، لا تحضروني سفيها فإنه مَن يسمع يخل أن السفيه يوهن من فوقه ويثبط من دونه، لا خير فيمن لا عقل له، كبر سني، ودخلتني ذلة، فإذا رأيتم مني حسنا فاقبلوه، وإن رأيتم مني غير ذلك فقوّموني استقم.

إنّ ابني شافه هذا الرجل (=الرسول) مشافهة، وأتاني بخبره، وكتابه يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، ويأخذ فيه بمحاسن الأخلاق، ويدعو إلى توحيد الله تعالى، وخلع الأوثان، وترك الحلف بالنيران، وقد عرف ذوو الرأي منكم أنّ الفضل فيما يدعو إليه، وإنّ الرأي ترك ما ينهى عنه، إن أحق الناس بمعونة محمد (ص) ومساعدته على أمره أنتم، فإن يكن الذي يدعو إليه حقا، فهو لكم دون الناس، وإن يكن باطلا كنتم أحق الناس بالكف عنه، وبالستر عليه، وقد كان أسقف نجران يحدّث عنه، وكان سفيان بن مجامع يحدّث به قبل، وسمّى ابنه محمدا، فكونوا في أمره أولا، ولا تكونوا آخراً، ائتوا طائعين قبل أن تأتوا كارهين، إن الذي يدعو إليه محمد (ص) لو لم يكن دينا كان في أخلاق الناس حسنا. أطيعوني واتبعوا أمري أسأل لكم أشياء لا تنتزع منكم أبدا، وأصبحتم أعزّ حيّ في العرب، وأكثرهم عددا، وأوسعهم دارا، فإني أرى أمرا لا يجتنبه عزيز إلاّ ذلّ، ولا يلزمه ذليل إلا عزّ. إن الأول لم يدع للآخر شيئا، وهذا أمر له ما بعده، من سبق إليه غمر المعالي، واقتدى به التالي، والعزيمة حزم، والاختلاف عجز"[47].

هذه الخطبة كانت كافية لأن تدفع الجاحظ إلى إضافة قبيلة تميم إلى قبيلة إياد في امتلاكهما خصلة في الخطب ليس لها مثيل لأحد من العرب[48]. تكشف خطبة أكثم بن صيفي جانبا من الإكراهات التي تعرضت لها المرويات المتداولة شفاهيا، وهي إكراهات لا يوقفها التدوين، فما أدرانا من هو الذي أضفى الصفات التبجيلية والتقديسية للرسول على

لسان أكثم والبعثة لم تزل في أول أمرها! أيعزى الأمر للرواة أم للنسّاخ الذين ظهروا بعد عصر التدوين؟ أما إذا اتجه البحث إلى متن الخطبة، فإن خصائصها الأسلوبية تغلب الجانب الوعظي الاقناعي، وهي بذلك لا تختلف عن الخطب التي أوردناها من قبل، فإشباع المعاني واضح فيها، والمخاطبة الهادئة جلية.

وإذا كانت الحكاية الإطارية للخطبة التي تمثلها مشافهة حبيش للرسول، وإخبار أبيه بمضمون خبره، تشير إلى أن الواقعة حصلت أول نزول الرسالة، فإن فحوى الخطبة يشير إلى الأمر، وكأن رسالة الإسلام تمّت، بدليل إشارته إلى القرآن وما يأمر به، وينهى عنه، فضلا عن دعوة التوحيد وخلع الأوثان، ويتدخل عنصر النبوءة ليعمق فكرة الخطبة، ويعزز قوتها الإقناعية. إذ لم يكتف أكثم بن صيفي بالوقوف على الأدلة التي ترجّح انتصار الرسول مستقبلا، إنما ضمّن خطبته إشارات تنبؤية بظهوره، منها ما كان يحدّث به أسقف نجران، وسفيان بن مجامع، الأمر الذي دفع الأخير إلى تسمية ابنه باسم الرسول قبل ظهوره، وهي خلاصة توافق الخلاصة التي وردت في خطبة كعب بن لؤى.

تكشف لنا النماذج التي وقفنا عليها شيوع النفس الديني، واطراد موضوعة النبوءة، وتمهيد الأمر للرسالة الإسلامية. وبغض النظر عن أمر الوضع الذي يلازم المرويات الشفوية بوصفها أمرا طبيعيا، فإن الموجّه الديني أثّر في إعادة إنتاج كثير من الخطب بما يوافق رؤيته، وبما يخدم توجهاته الاعتبارية، والوعظية، والأخلاقية، وعموماً فالخطبة الجاهلية تندرج في سياق النصوص التي تؤدي وظيفة دينية في نهاية المطاف، وفى هذا تلتقي مع الهدف الأساس الذي تهدف إليه رسالة الدين. الخطبة الجاهلية مشبعة بالنكهة التنبؤية. التكهّن سمة من سماتها، لكن ضربا آخر من المرويات السردية ظهر موازيا لها، إنه نثر الكهّان.

5 ـ 2. نثر الكهّان.

استأثر ضرب آخر من النثر باهتمام طائفة من الكهّان، والمتنبئين، والمتعبّدين، في العصر الجاهلي، ونسب إليهم؛ لأنه كان الوسيلة المعبرة عن مقاصدهم، وأفكارهم، ويبدو أن جملة الظروف الثقافية القائمة آنذاك، دفعت بهذا النوع من المرويات إلى مقدمة أنواع النثر الجاهلي؛ لأنه ارتبط بالنظم الدينية التي كانت قائمة آنذاك. ومن ناحية منطقية فالإسلام جبّ مضمون نثر الكهّان، وأساليبه السجعية، ولكن إذا نظر للأمر من ناحية واقعية فالتماثل قائم بينهما، وهذا يكشف أن جوهر الرسالة الإسلامية والأسلوب الذي جاءت فيه لم يكن يتعارض مع نثر الكهّان من ناحية المحتوى والصيغة، فالموضوعات التي كانت تتواتر فيه هي إجمالا أخلاقية وعظية تتخللها ضروب من التأويلات الغامضة، أما أساليبه فيغلب عليها الأسجاع التي تطابق الصيغ السجعية في النصوص الدينية.

ويحتمل بأنّ أصل التعارض كان قائماً في الوظائف التي يقوم بها كل من النبي

والمتنبئ، أي الخلاف في وظيفة الرسول ووظيفة الكاهن؛ ذلك أنه لو نظر إلى ماهية النصوص بعيداً عن سلطة المقدس، لظهر تماثل لا يخفى في المضامين والأساليب، وهذا لا يفضي إلى تعارض حقيقي بينهما، ويرجح أن ظروفاً واقعية وتاريخية أوجدت ذلك التعارض، وفرضت نوعاً من التناقض الذي راح يشتد بمرور الزمن، بفعل تحول النصوص الدينية إلى سلطة مقدسة، مدعومة من مؤسسة دينية كبيرة، بل من مؤسسة الدولة نفسها، فيما توارت مرويات الكهّان وراء نسيان متعمّد خلف السياج الدوغمائي للسلطة الدينية، التي لا تقر بالتنوّع الخلاق، إنما بالبعد اللاهوتي للنصوص، وطمست، هذه السياسات الشمولية، المصادر المشتركة، والأصول المتشابهة، لكل المرويات، التي سلكت أشكالها المتحوّلة، فيما بعد، طرقا ملتوية، لتظهر مندغمة في بعض المرويات الإخبارية، كقصص الأنبياء والإسرائيليات فأوابد العرب، التي أشار القلقشندي إلى اضمحلالها، بفعل سلطة المقدس، وتضافرت أسباب تاريخية ودينية على استبعادها من الوعي الثقافي العام، لأنها الحامل الأكثر أهمية لعقائد الجاهليين، وامتد ذم العصر الجاهلي بعامة إلى ذم لكل حوامله الثقافية المعبرة عنه، بما في ذلك الشعر الذي يحتفي بالمظاهر الحسيّة والرغبوية، والمرويات المشبعة بقيمه الدينية والاجتماعية.

حرّمت رواية أشعار امرئ القيس، وكثير من قصائد الجاهليين، وذمّ بمبالغة كبيرة نثر الكهّان، وكل المظاهر التعبيرية لمرحلةٍ وصمها الإسلام بالجهل، ويجب الانقطاع عنها، وتخطّي حبسة الارتباط بها، ولكن التصاعد الغامض والسرّي للمرويات والنصوص في اللاوعي الجمعي، يصعب وقفه، فسرعان ما تبوّأ امرؤ القيس المكانة الأولى في الشعر العربي، على الرغم من أن الرسول اعتبره "قائد لواء الشعراء إلى جهنم" حتى أن عالما جليلا كالباقلاني، قام في جزء من كتابه "إعجاز القرآن" بإجراء مقارنة أسلوبية بين المعلّقة بوصفها أبلغ ما وصل إليه كلام العرب، وآيات من القرآن، لينتهي إلى سمو اللفظ القرآني، الأمر الذي يؤكد بالنسبة له أمر الإعجاز، ورويت الأشعار المشبعة بالنزعات الدينية المناظرة للنصوص الدينية، فيما بعد، ووجدت المرويات السردية تمظهرات مختلفة في الثقافة العربية ـ الإسلامية. ولكن الكهّانة والتكهن استأثرت بمكانة كبيرة في كل السجالات النقضية التي كانت تبحث في أصالة الإسلام، والقيمة المطلقة للنبوّة، ولايصح المرور عليها بعجالة، من دون أن نبين الخلفيات الدينية والثقافية لكل ذلك، كما كنا قد وعدنا حينما تحدثنا عن علاقة السجع بالديانات الجاهلية.

كانت العرب "تسمّي كلّ مَن يتعاطى علما دقيقا كاهنا" [49]. لكن الدقة بذاتها في المجال الشفوي تحدث لبسا وغموضا، فما الحدود والمعايير الخاصة بالدقة والوضوح؟ يبدو هذا السؤال بلا معنى في سياق الثقافات الشفوية التي تعيد إنتاج نفسها بالمرويات السجعية

التلميحية، وعلى الأمثال التي تضمر المعنى أكثر مما تصرّح به، وعلى الشعر الموزون المغنّى، والرواة. في الثقافات الشفوية يؤدي التماثل إلى نزاعات عميقة، تستأثر الأدوار ببعضها، وتتداخل النصوص، ليس ثمة حدود فاصلة ونهائية في الوظائف، وتمتزج المرويات بعضها ببعض. عرف التاريخ المبكر للإسلام تنازعا صريحا بين النبوة والكهّانة. منذ البداية وضعت النبوة في تعارض مع الكهّانة، لأن الإسلام بنى هويته في تعارض مع الجاهلية، فـ"النبوة تنافي الكهّانة"كما يقول الباقلاني[50].

رسم التاريخ للنبوة وضوحا وجلاء استثنائيين، ومثّلت ملامسة الكلام الإلهي للأرض، فعبرها أمكن تجسيد الرغبة الإلهية لتغيير وضع الإنسان في العالم، وهذا المجال الذي راحت النبوة تسيطر عليه، يضعها لا محالة في مواجهة مع الكهّانة، التي كانت من قبل تعدّ هذا المجال خاصا بها، رُبطت الكهّانة بـ"ادّعاء علم الغيب"كما يؤكد القرطبي[51]، وبـ"الإخبار عن الأمور الماضية الخفية بضرب من الظن"[52] فيما ظلت نبرة الوضوح النبوية في تصاعد مبهر، وربط التكهن بالتكلف. دمغ الكهّانة بالتكلّف أمر يجعلها في تعارض مع البداهة، أما النبوة فتنزع صوب المباشرة والوضوح والبساطة. أمر الرسول ببطلان الكهّانة، إنها تعود إلى مرحلة جاهلة، ومشوشّة، وقطع شكوك كل من يتصور أن النبوة استئناف جديد للكهّانة، بقوله "ليس منا من تكهّن"[53] فلا كهّانة بوجود النبوة، وبتعبير أدق فلا كهّانة بعد النبوة[54] فبظهور النبوّة ينبغي أن تدفع الذاكرة لنسيان الماضي. صارت الكهّانة تتصل بنسق ثقافي مهجور، ولكي يبنى نسق جديد كان ينبغي وصم القديم بالبطلان.

يشرح ابن خلدون ذلك"إن النبوة خاصتها الصدق فلا يعتريها الكذب بحال؛ لأنها اتصال من ذات النبي بالملأ الأعلى من غير مشيع، ولا استعانة بأجنبي، والكهّانة، لما احتاج صاحبها بسبب عجزه إلى الاستعانة بالتصورات الأجنبية، كانت داخلة في إدراكه، والتبست بالإدراك الذي توجه إليه، فصار مختلطا بها، وطرقه الكذب من هذه الجهة، فامتنع أن تكون نبوة، وإنما قلنا إن أرفع مراتب الكهّانة حالة السجع، لأن معنى السجع أخف من سائر المغيبات من المرئيات والمسموعات، وتدل خفة المعنى على قرب ذلك الاتصال، والإدراك، والبعد فيه عن العجز بعض الشيء"[55].

يفرّق ابن خلدون بين النبوّة والكهّانة على أساس فكرة الاتصال والشفافية، النبوّة خاصتها الصدق المطلق؛ لأنها اتصال بالمصدر الصافي للحقيقة السامية الشفافة من غير وساطة، فيما الكهّانة تصورات إدراكية أجنبية يستعيرها عاجز، لذلك فهي رهينة الالتباس والتخليط والكذب، كما ميّز بين محتوى الكهّانة، وشكلها. محتواها التخيلات الأجنبية المكذوبة، وشكلها السجع، فقد ذم المحتوى، وخفّف من ذمّه للشكل. حاول تسوية الخلاف الناشب حول شكل الكهّانة ومحتواها، لأن الثقافة العربية ـ الإسلامية عرفت طوال

قرون قبله تنازعا حول الشكل التعبيري للكهّانة، فلا خلاف في تلك الثقافة حول اجتثاث محتوى الكهّانة، وإحلال المضمون الإسلامي بديلا، لكن الاختلاف نشب حول شكل التعبير، فتماثل الشكل بين النبوة والكهّانة أدى إلى سلسلة لانهائية من التخريجات التي سنأتي عليها، ولكن لابد من متابعة النقطة التي ركز ابن خلدون عليها، فمن أين تأتي التصورات الإدراكية الملتبسة في الكهّانة؟.

في وقت متأخر تراكمت أجوبة كثيرة عن ذلك، لابد أن يكون الشيطان حاضرا في كل فكر يقوم على التعارض، فثنائية الخير والشر نسق ثابت في الثقافات التقليدية، وبما أن الغموض يلف تصورات الكهّان، فلابد من شيطان يربض في الخفاء يمدّ الكهّان بما يوهمون الناس بأنه حق. الشيطان لا يمكن أن يكون مصدرا للحقيقية، إنه ماكر، يترقّب الإيقاع ببني البشر، فيلهم الكهّان هذيانات تنبؤية غامضة، يصدق شكلها ويبطل محتواها، يتوهم الناس أنها صدق؛ لأنها مصوغة على نحو يوحي بالصدق، لكنها غارقة في كذب الشياطين. فكرة حضور الشيطان ضرورية من أجل تهديم نسق الكهّانة، ولهذا ربطت الكهّانة بالشياطين. وكما يقول صاحب "كشف الظنون" فالكهّانة يقصد بها مناسبة الأرواح البشرية مع الأرواح المجردة أي الجن والشياطين، والاستعلام بهم عن الأحوال الجزئية الحادثة في عالم الكون والفساد المخصوصة بالمستقبل" فالكاهن هو الذي يتعاطى الخبر عن الكائنات في مستقبل الزمان، ويدّعي معرفة المغيبات.

وفي الحديث "مَنْ أتى كاهنا أو عرافا فقد كفر بما أنزل على محمد" أي من صدّقهم" ويضيف "كانت الكهّانة في العرب قبل مبعث سيدنا رسولا، فلما بُعث نبيا، وحُرست السماء بالشهب، ومُنعت الجن والشياطين من استراق السمع وإلقائه إلى الكهنة، بطُل علم الكهّانة، وأزهق الله أباطيل الكهّان بالفرقان" لأن الله فرّق بالرسول بين الحق والباطل، وأطلع الله سبحانه نبيه بالوحي على ما شاء من علم الغيوب التي عجزت الكهنة عن الإحاطة به، فلا كهّانة اليوم بحمد الله ومنه". ويمضي حاجي خليفة فيما كان ابن خلدون وقف عليه: وهو السجع، فذمّه جاء من اقترانه بالكهّان، فضرب المثل بهم" لأنهم كانوا يروجون أقاويلهم الباطلة بأسجاع تروق السامعين، ويستميلون بها القلوب، ويستصغون إليها الأسماع، فأما إذا وضع السجع في مواضعه من الكلام فلا ذم فيه" وفي المأثور المتداول" إن الشياطين كانت تسترق السمع في الجاهلية، وتلقيه إلى الكهنة فتزيد فيه ما تزيد وتقبله الكفار منهم"[56].

عدّ نقض الكهّانة واستئصالها عملا مجيدا في الإسلام، ومعجزة من معجزات النبوة، وكما يقول الأبشيهي، فقد كانت الكهّانة فاشية في الجاهلية حتى جاء الإسلام فلم يسمع فيه بكاهن، وكان ذلك من معجزات النبوة وآياتها[57]، وربطت الكهّانة بـ"أوابد العرب" التي

كانت معروفة عند العرب في الجاهلية، وقد أبطلها الإسلام، كما يقول القلقشندي، وأبطل الكهّانة، لأن "موضوعها عندهم الإخبار عن أمور غيبية بواسطة استراق الشياطين السمع من السماء، وإلقاء ما يستمعونه من الغيبيات إليهم، وقد كان في العرب قبل البعثة عدة كهنة تعتمد العرب كلامهم، ويرجعون إلى حكمهم فيما يخبرون به"(58). كما رُبطت الكهّانة باليهود، يهود المدينة من بني النضير وبني قريظة، ففي حديث مرفوع أن النبي، قال "يخرج من الكاهنين رجل يقرأ القرآن قراءة لا يقرأ أحد قراءته" وبرواية أخرى "يخرج من الكاهنين رجل يدرس القرآن دراسة لا يدرسها أحد يكون بعده" قيل إنه محمد بن كعب القرظي، وكان من أولادهم"(59).

تعارض الإسلام مع النسق الثقافي القديم لابد أن يمتد إلى كل مظاهره، لابد من ضرب المشركين في صميمهم، لكي تتأكد النبوة، وذلك حينما يفحم الرسول أرفع المشركين بالشعر، والكهّانة، والسحر، فذلك إقرار بالنبوة "قال الملأ من قريش وأبو جهل: قد التبس علينا أمر محمد، فلو التمستم رجلا عالما بالشعر والكهّانة والسحر فكلَّمَه، ثم أتانا ببيان من أمره. فقال عتبة ابن ربيعة: والله، لقد سمعتُ الكهّانة والشعر والسحر، وعلمتُ من ذلك علما لا يخفى علي إنْ كان كذلك. فقالوا: إيته فحدثه. فأتي النبي صلى الله عليه وسلم، فقال له: يا محمد، أنت خير أم قصي بن كلاب، أنت خير أم هاشم، أنت خير أم عبد المطلب، أنت خير أم عبد الله، فيمَ تشتم آلهتنا، وتضلل آباءنا، وتسفّه أحلامنا، وتذم ديننا؟ فإنْ كنتَ إنما تريد الرياسة، عقدنا إليك ألويتنا، فكنتَ رئيسنا ما بقيتَ. وإنْ كنتَ تريد الباءة زوجناك عشر نساء من أي بنات قريش شئتَ، وإنْ كنتَ تريد المال جمعنا لك ما تستغني به أنت وعقبك من بعدك، وإنْ كان هذا الذي يأتيك رئيا من الجن قد غلب عليك بذلنا لك أموالنا في طلب ما تتداوى به، أو نغلب فيك. والنبي صلى الله عليه وسلم ساكت، فلما فرغ، قال: قد فرغت يا أبا الوليد. قال: نعم. فقال: يا ابن أخي اسمع. قال: أسمع. قال: بسم الله الرحمن الرحيم، حم تنزيل من الرحمن الرحيم، كتاب فصّلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون. إلى قوله: فإن أعرضوا، فقل أنذرتكم صاعقة مثل صاعقة عاد وثمود. فوثب عتبة، ووضع يده على فم النبي صلى الله عليه وسلم، وناشده الله والرحم ليسكتنّ، ورجع إلى أهله، ولم يخرج إلى قريش"(60).

الاعتراف بالنبوّة يأتي من رجل يعرف نقيضها: الكهّانة. صمت عتبة بن ربيعة، واعتصم بداره، لأنه أدرك أن الرسول والقرآن مختلفان عن الكهّان والكهّانة. لكن الشيطان والسجع والكهّانة يمارسون إغواء منقطع النظير، اجتماعهم يفضي إلى الهلاك، ويصعب أن يتخلّص منهم أحد. حبائلهم تلتف إما في حالة اليأس أو النعاس، فتدفع إلى اللسان ما لا يقول به الجنان، وقع ذلك للرسول في حادثة "الغرانيق العلى" التي أتى على ذكرها كثير من المفسرين

والمؤرخين وأصحاب السير، وعلى رأسهم الطبري، ونستعين بابن كثير وتعليقاته عليها لتتبيّن التدخلات الشيطانية المسجوعة القائمة على روح التكهّن في الخطاب الإلهي. رواية لسعيد بن جبير، قال"قرأ رسول الله صلى الله عليه وسلم بمكة"النجم"فلما بلغ هذا الموضع"أفرأيتم اللاّت والعزى ومُناة الثالثة الأخرى"قال: فألقى الشيطان على لسانه"تلك الغرانيق العلى، وإن شفاعتهن ترتجى"قالوا (=المشركون): ما ذكر آلهتنا بخير قبل اليوم، فسجد (=الرسول) وسجدوا. فأنزل الله عز وجل هذه الآية"وما أرسلنا من قبلك من رسول ولا نبي إلا إذا تمنى ألقى الشيطان في أمنيته فينسخ الله ما يلقي الشيطان ثم يحكم الله آياته والله عليم حكيم".

وفي رواية لقتادة كان"يصلي عند المقام، إذ نعس فألقى الشيطان على لسانه"وإن شفاعتها لترتجى، وإنها لمع الغرانيق العلى"فحفظها المشركون واجترأ الشيطان"لكن سرعان ما نزل قوله تعالى"وما أرسلنا من قبلك من رسول ولا نبي"فدحر الله الشيطان. وفي رواية ترجع لموسى بن عقبة عن ابن شهاب، قال"أنزلتْ سورة النجم، وكان المشركون يقولون لو كان هذا الرجل يذكر آلهتنا بخير أقررناه وأصحابه، ولكنه لا يذكر من خالف دينه من اليهود والنصارى بمثل الذي يذكر آلهتنا من الشتم والشر.

وكان رسول الله صلى الله عليه وسلم قد اشتد عليه ما ناله وأصحابه من أذاهم وتكذيبهم وأحزنه ضلالهم فكان يتمنى هداهم، فلما أنزل الله سورة النجم"أفرأيتم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى ألكم الذكر وله الأنثى"ألقى الشيطان عندها كلمات حين ذكر الله الطواغيت، فقال"وإنهن لهن الغرانيق العلى، وإن شفاعتهن لهي التي ترتجى"وكان ذلك من سجع الشيطان وفتنته. فوقعت هاتان الكلمتان في قلب كل مشرك بمكة، وذلت بها ألسنتهم، وتباشروا بها وقالوا: إن محمدا قد رجع إلى دينه الأول ودين قومه، فلما بلغ رسول الله صلى الله عليه وسلم آخر النجم سجد، وسجد كل من حضره من مسلم، أو مشرك غير أن الوليد بن المغيرة كان رجلا كبيرا، فرفع ملء كفه ترابا فسجد عليه، فعجب الفريقان كلاهما من جماعتهم في السجود لسجود رسول الله صلى الله عليه وسلم، فأما المسلمون فعجبوا لسجود المشركين معهم على غير إيمان ولا يقين، ولم يكن المسلمون سمعوا الذي ألقى الشيطان في مسامع المشركين، فاطمأنت أنفسهم لما ألقى الشيطان في أمنية رسول الله صلى الله عليه وسلم وحدثهم به الشيطان"[61].

يدير ابن كثير جدالا حول هذه القضية، ويستأثر التركيز على تدخلات الشيطان باهتمامه. فقد تبين لنا كيف أن الله نسخ"ما ألقى الشيطان"و"أحكم آياته وحفظه من الفرية"فينسخ الله ما يلقي الشيطان ثم يحكم الله آياته، والله عليم حكيم، ليجعل ما يلقي الشيطان فتنة للذين في قلوبهم مرض والقاسية قلوبهم، وإن الظالمين لفي شقاق بعيد، فلما

بيّن الله قضاءه، وبرّأه من سجع الشيطان، انقلب المشركون بضلالتهم وعداوتهم المسلمين، واشتدوا عليهم". وينتهي ابن كثير إلى الخلاصة الآتية "كيف وقع مثل هذا مع العصمة المضمونة من الله تعالى لرسوله؟ "فأورد أجابته" إن الشيطان أوقع في مسامع المشركين ذلك، فتوهموا أنه صدر عن الرسول، لا وليس كذلك في نفس الأمر، بل إنما كان من صنيع الشيطان لا عن رسول الرحمن[62].

وانخرط الجاحظ في الجدل حول الكهّانة والسجع، فقال إن كهّان الجاهلية "كانوا يتكهنون ويحكمون بالأسجاع... وكانوا يحكمون وينفّرون بالأسجاع... فوقع النهي في ذلك لقرب عهدهم بالجاهلية، ولبقيتها فيهم، وفي صدور كثير منهم. فلما زالت العلة زال التحريم. وقد كان الخطباء تتكلم عند الخلفاء الراشدين فتكون في تلك الخطب أسجاع كثيرة، فلم ينهوا منهم أحدا"[63].

مثّل الكهّان فئة مارست التنبؤ القائم على الإيحاءات، وادّعت معرفة المغيبات في العصر الجاهلي ضمن الحاجات التي فرضها ذلك العصر، ومن المرجّح أن التنبؤ ازدهر في تلك الحقبة الحبلى بالتأملات الدينية، وكان اهتمام الكهّان ينصب على الإيهام بامتلاك قوة خارقة تمكنهم من استكناه خفايا المستقبل، وكشف الغيوب، وتأويل الرؤيا، فعبروا عن ذلك بأساليب خاصة موحية، يترك فيها للاحتمالات أن تفعل فعلها في نفس الملتقى، فقوّة العبارة والتمدّد الدلالي في سياقاتها، وحشدها بالمثل أو العبرة، أو شحنها باللمحة الاعتبارية المحيرة، إلى ذلك فقصر العبارة، والتزام التقفية، وتساوي الفواصل، وإيراد العبارات المبهمة المعمّاة، وتشكيل الجمل الغامضة، الأمر الذي يمنح المستمع إمكانية التشعب في تأويلها بما لا يوقع الكاهن في نوع من الحرج. كلها ميزات أساسية لنثر الكهّان، كما يخلص جواد علي إلى ذلك[64]. كان الكهّان يمثلون سلطة دينية واجتماعية، ويعتقد على نطاق واسع بأن لكلّ كاهن رئياً من الجن يأتيه بخبر السماء، ولهذا كان الكهّان يعتمدونهم في مهام أمورهم كالتحاكم إليهم للفصل في الخصومات والمفاخرات والمنافرات، ولاستخبارهم عمّا أبهم عليهم كضياع مال أو متاع، أو عند حدوث ريبة[65].

الادعاء بوجود قوة خارجية تزود بعض الكهّان والشعراء والمتألهين بما يحتاجونه من معرفة غامضة، أمر ضارب في مظاهر الثقافة الجاهلية، وهو مما تحتشد به عموماً الثقافات الشفوية التي تمنح بعض الأفراد قوى سحرية لخرق نواميس الطبيعة والإتيان بأخبار في منأى عن طرق المعرفة الشائعة، ولما كان الكهّان والشعراء يعبرون عن تأملاتهم بصيغ خاصة ومتميزة أدبيا وإيقاعيا فُسّر ذلك على أنه نوع من الإلهام أو الإيحاء. وفى كل الأحوال فإن المناخ الديني، والعنصر التنبؤي، هما أهم ما ينطوي عليه نثر الكهّان، وبخاصة تلك الأجزاء المنسوبة إلى كهّان لهم شأنهم في العصر الجاهلي مثل: شقّ أنمار، وسطيح الذئبى، وطريفة

الكاهنة، والمأمور الحارثي، وفاطمة الخثعمية، وسواهم. ويحسن أن نقف على أمثلة توضح كل ذلك، مذكّرين بالحكايات التفسيرية التي وضعت لتوضيح سياق الشذرات النثرية لأشهر كهّان الجاهلية.

نسجت أساطير كثيرة حول شقّ وسطيح، فقيل عن الأول إنه بنصف جسد، وعين، ورجل، ويد واحدة، أما الثاني فجسده خلو من العظام إلا الجمجمة، فكان يُطوى كالقماش، ووجهه في صدره. وإلى هذين الكاهنين تعزى أكثر التنبؤات غموضاً وتداولا وشيوعا في المأثورات السردية الجاهلية، وأشهر ما اتُّفق عليه تفسيرهما المتطابق لرؤيا ربيعة بن نصر اللخمى، أحد ملوك اليمن القدامى، إذ نجحا، فيما تذهب إليه المرويات، في تأويل صحيح لرؤيا رآها، ومؤداها حسب التأويل أنّ بلاده ستُحتل من الأحباش، وأنها لا محالة واقعة تحت سيطرتهم، وتُقدّم الحكاية التفسيرية الخاصة بهذه الواقعة الأمر بالصورة الآتية: رأى ربيعة بن نصر رؤيا هالته، وفظع بها، فلما بعث في أهل مملكته، فلم يدع كاهناً ولا ساحراً ولا عائفاً ولا منجماً إلا جمعه إليه، ثم قال لهم: إني قد رأيت رؤيا هالتني، وفظعت بها، فاخبروني بتأويلها، قالوا له: اقصصها علينا لنخبرك بتأويلها، قال: إني إن أخبرتكم بها لم اطمئن إلى خبركم عن تأويلها، إنه لا يعرف تأويلها إلا من يعرفها قبل أن أخبره بها. فلما قال لهم ذلك قال رجل من القوم الذين جمعوا لذلك: فإن كان الملك يريد هذا فليبعث إلى سطيح وشق، فإنه ليس أحد أعلم منهما، فهما يخبرانك بما سألت... فلما قالوا له ذلك بعث إليهما، فقدِم عليه قبل شقٍّ سطيحٌ، ولم يكن في زمانهما مثلهما من الكهّان، فلما قدِم عليه سطيح دعاه، فقال له: يا سطيح، إني قد رأيت رؤيا هالتني، وفظعت بها، فاخبرني بها فإنك إذا أصبتها أصبت تأويلها. قال أفعل "رأيتَ جمجمة خرجت من ظلمة، فوقعت بأرض ثهمة (=وفى رواية حممة وتهمة على التوالي، ويقصد بالأولى فحمة، والثانية بقعة من الأرض واقعة على ساحل البحر) فأكلت منها كل ذات جمجمة". فقال له الملك: ما أخطأت منها يا سطيح، فما عندك في تأويلها، فقال "أحلفُ بما بين الحرتين من حنش، ليهبطنّ أرضكم الحبش، فليملكنّ ما بين أبيَن إلى جرش" (=موضعان باليمن) قال له الملك: وأبيك يا سطيح، إنّ هذا لغائظ موجع، فمتى هو كائن يا سطيح؟في زماني أم بعده؟ قال "لا بل بعده بحين، أكثر من ستين أو سبعين، يمضين من السنين" قال: فهل يدوم ذلك من ملكهم أو ينقطع؟ قال "بل ينقطع لبضع وسبعين، يمضين من السنين، ثم يقتلون بها أجمعين، ويخرجون منها هاربين" قال الملك: ومَن ذا الذي يلي ذلك من قتلهم وإخراجهم؟قال "يليه إرم ذي يزن، يخرج عليهم من عدن، فلا يترك منهم أحداً باليمن" قال: أ فيدوم ذلك من سلطانه أو ينقطع؟" قال "بل ينقطع" قال "ومن يقطعه؟" قال "نبي زكي يأتيه الوحي من العلي" قال "وممن هذا النبي؟" قال "رجل من ولد غالب بن فهر بن مالك بن

النضر، يكون الملك في قومه إلى آخر الدهر"قال"وهل للدهر يا سطيح من آخر؟"قال"نعم، يوم يجمع فيه الأولون والآخرون، ويسعد فيه المحسنون، ويشقى فيه المسيئون"قال"أحق ما تخبرنا يا سطيح؟"قال"نعم، والشفق، والغسق، والغلق، إذا اتسق، إن ما أنبأتك به لحق".

فلما فرغ قدِم عليه شق، فحدثه بأمره فقال له: "نعم، رأيت جمجمة، خرجت من ظلمة، فوقفت بين روضة وأكمة، فأكلت منها كلّ ذات نسمة". فلما رأى ذلك الملك من قولهما شيئاً واحداً، قال له"ما أخطأت يا شق منها شيئاً، فما عندك في تأويلها؟"قال"احلف بما بين الحرتين من إنسان، لينزلنّ أرضكم السودان، فليغلبنّ على كل طفلة البنان، وليملكنّ ما بين أبين إلى نجران"فقال له الملك"وأبيك يا شق إن هذا لغائظ موجع، فمتى هو كائن؟ أفي زماني أم بعده؟"قال"بل بعدك بزمان، ثم يستنقذكم منه عظيم ذو شأن، ويذيقهم أشد الهوان"قال"ومن هذا العظيم الشأن؟"قال"غلام ليس بدنيّ، ولا مدنّ (=مقصر) يخرج من بيت ذي يزن"قال"فهل يدوم سلطانه أو ينقطع؟"قال"بل ينقطع برسول مرسل، يأتي بالحق والعدل، بين أهل الدين والفضل، يكون الملك في قومه إلى يوم الفصل"قال"وما يوم الفصل؟"قال"يوم يجزى فيه الولاة، يدعى من السماء بدعوات، يسمع منها الأحياء والأموات، ويجمع فيه الناس للميقات، يكون فيه لمن اتقى الفوز والخيرات"قال"أحق ما تقول يا شق؟"قال"أي ورب السماء والأرض، وما بينهما من رفع وخفض، إن ما أنبأتك لحق ما فيه أمض (=باطل)". فلما فرغ من مسألتهما، وقع في نفسه إن الذي قالاه له كائن من أمر الحبشة، فجهزّ بنيه وأهل بيته إلى العراق بما يصلحهم، وكتب لهم إلى ملك من ملوك فارس يقال له سابور من خرّزاذ، فأسكنهم الحيرة. فمن بقية ربيعة بن نصر كان النعمان بن المنذر ملك الحيرة[66].

تثير هذه المدونة التي تقوم على أصل مروي تتعدّد صوره إشكاليات كثيرة، وأبرز ما يلاحظ عليها أنها تندرج في سياق المرويات التنبؤية التي أشرنا إلى أن السرد الجاهلي كان يزخر بها. وبالنظر إلى تكيفّ النبوءة بما يوافق الإسلام، فقد كان هذا العامل حاسماً في روايتها، مع احتمال أن تكون النبوءة بتفاصيلها التي وردت، وضعت في وقت متأخر. بيد أن ما يلاحظ عليها هو تعدد النبوءات التي تتضمنها. فثمة نبوءة خاصة باحتلال اليمن، وثانية بتحريرها، وثالثة بظهور الرسول، فضلاً عن النبوءة الكبرى وهى"نبوءة آخر الدهر"وكل من هذه النبوءات ترسل دلالتها الخاصة؛ فالأولى تدور حول مصير ربيعة بن نصر مباشرة، والثانية تدور حول مصير الأحباش الذين سيطردهم سيف بن ذي يزن، والثالثة تتصل بمصير سيف نفسه الذي ينقطع سلطانه بظهور الرسول، والأخيرة تتعلق بمصير الحياة بأجمعها إذ ينقضي الدهر بيوم الخلاص. وتتابع النبوءات بما يجعل كل واحدة تفضي إلى الأخرى،

ابتداء من حالة محدودة تتعلق بمصير شخص وصولاً إلى مصير الحياة بأجمعها. ومع أن هذه الحكاية بما فيها من نبوءات وضعت لتفسير حال تاريخية تتصل بنسب ملوك الحيرة، وكيفية وصولهم إليها، فإنّ أخذ الأمر كما صوره لنا هذا النص، يعنى صياغة الواقع التاريخي في ضوء النبوءة، والأمر الذي ترتب على النبوءة، قيام ملك اليمن بإرسال أهله إلى العراق للاحتماء بملك فارس من خطر الأحباش.

نخلص فيما يخص هذه الظاهرة إلى أن النبوءة عنصر شبه قار في أغلب المرويات المماثلة. أما لو نظرنا إلى النص من ناحية الأسلوب المسجوع، فإننا نجد أن الفقرات المسجوعة فيه ركيكة ومصنوعة، وتفتقر إلى المتانة التي عرف بها نثر الكهّان عموماً، إلى ذلك فإن التناقضات الداخلية في النص لا تحصى، وفى مقدمتها خلط الوقائع دون مراعاة الشرط التاريخي، ويغلب أن القصد من كل هذا تركيب أنموذج لفعالية الكهّان آنذاك، فالحكاية تتوسع ولا تقتصر على تأويل رؤيا الملك مباشرة، إنما الحوار المتبادل بين الملك والكاهن يمدّد من وظيفة النص لتغطى جوانب أخرى فرضت حضورها لحظة التدوين أو في أثناء الرواية، فالمناخ الذي يترتب فيه النص بأجمعه هو ديني وعظي تنبؤي يندرج في نهاية المطاف في خدمة الدين.

ينبغي علينا أن نؤكد ثانية أن النبوءة بظهور الرسول هي أبرز ما تنطوي عليه النبوءات الواردة في تضاعيف المرويات السردية الجاهلية بسائر أشكالها، إلا أنها ليست النبوءة الوحيدة. فالنبوءة بظهور غيره ممن استأثر بالسلطة والحكم ترد أيضا، في بعض المرويات الأخرى، مما يدل على أن أجزاء من تلك المرويات وضعت في ظل موجّهات سياسية، ومن ذلك ما روى حول هند بنت عتبة بن ربيعة، وكانت تحت الفاكه بن المغيرة المخزومي، وكان له بيت للضيافة يغشاه الناس من غير إذن. فخلا البيت يوماً، فاضطجع الفاكه هو وهند فيه، ثم نهض لبعض حاجته، وأقبل رجل ممن كان يغشى البيت فولجه، فلما رآها ولى هارباً، وأبصره الفاكه، فاقبل إلى هند فركضها (=ضربها) برجله وهى نائمة، فانتبهت، فقال"مَن ذا الذي خرج من عندك؟"فقالت"لم أر أحداً، وأنت الذي انبهتنى"فقال لها"اذهبي إلى بيت أبيك فأقيمي عنده"وتكلّم الناس فيها، فقال له أبوها"إنك قد رميت ابنتي بأمر عظيم، فحاكمني إلى بعض كهّان اليمن". فخرجا في جماعة من قومهما إلى كاهن من كهّان اليمن، ومعهما هند ونسوة أخر، فلما شارفوا بلاد الكاهن، قالت هند لأبيها"إنكم تأتون بشراً يصيب ويخطئ، ولا أمنه أن يسمني ميسماً يكون عليّ سبّة". فقال أبوها"سأختبره لك". فصفّر لفرسه حتى أدلى، فأدخل في إحليله حبة حنطة، وشد عليها بسير، فلما دخلوا على الكاهن، قال له عتبة"إنّا قد جئناك في أمر، وقد خبأت لك خبئاً اختبرك به، فانظر ما هو"فقال"ثمرة في كمرة"فقال"أريد أبين من هذا". فقال"حبه برّ، في إحليل مهر"فقال

له"انظر في أمر هؤلاء النسوة". فجعل يدنو من إحداهن، فيضرب بيده على كتفها، ويقول"انهضي"حتى دنا من هند فقال لها"انهضي غير رسحاء (=قبيحة) ولا زانية، ولتلدنّ ملكاً اسمه معاوية"فنهض إليها الفاكه، فأخذ بيدها، فجذبت يدها من يده، وقالت"إليك عني، فوالله لأحرص على أن يكون من غيرك". فتزوجها أبو سفيان بن حرب، فولدت له معاوية، فكان من أمره ما كان إلى أن انتهت به الحال إلى الخلافة"[67].

الموجّه الأساسي للنبوءة في هذا الخبر هو الصراع السياسي الذي نشب حول الخلافة، ذلك أن الإشارات التي يوردها المدوّن في بداية الخبر تتضافر جميعها من أجل براءة هند، ومع أن هنداً تظهر وعياً وتبصراً بما قد يفضي إليه حكم الكاهن إذا هو أخطأ بحقها، فإنّ قضاءه يأتي تتويجاً لسلسلة الإيحاءات ببراءتها، وبخاصة ما ورد في مطلع الخبر. ولكن ليس هذا هو المركز الدلالي الذي ينساق إليه الخبر، إنما هو النبوءة بظهور معاوية بوصفة ملكاً، ولا يمكن أن يكون ذلك من امرأة زانية، فهذا التوظيف الدلالي للنص يعيد ترتيب العلاقات في عصر مضى، لترجيح أحقية الخلافة لمعاوية في عصر آخر. وهو مماثل للنبوءات المبشرة بظهور الرسول. وبعيدا عن الغطاء الديني في حالة الرسول، وغيابه في حالة معاوية، فإن النصوص التنبؤية، ومثالها الأكثر شهرة مرويات الكهّان، تقوم بتكريس أمر يحتاج إلى تأصيل تاريخي، ولما كان التاريخ ملتبسا في مفهومه العام في عصر شفوي في أنساقه الكبرى، فإن انتزاع اعتراف من مصدر يمتلك القدرة على الإبصار المستقبلي سيكون له دور حاسم في ترجيح النزاعات الواقعية، وهذا مَثَلٌ على الكيفية التي تستند فيها صراعات الواقع إلى مرويات تسبح بكاملها في أفق الاحتمالات.

وكما مرّ بنا، فالحكاية التفسيرية تلعب دوراً كبيراً في توجيه مقاصد الخبر إلى مناح جديدة لم تكن في الأصل موجودة، فإذا اعتبرت رؤيا الملك اليماني هي البؤرة التي تدور حولها الحكاية الأولى، وتهمة زنا هند هي المحور الذي تتمركز حوله الحكاية الثانية، فانّ هذين المركزين يندمجان في سياق يفضي إلى أن يكونا ثانويين، ذلك أن ما تخلص إليه القراءة هو: أن ظهور الرسول، وفكرة يوم القيامة في الحكاية الأولى، وظهور معاوية، وخلافته في الحكاية الثانية، هما المولدآن الأساسيان لمعظم الأفكار التي تتناثر في سياق الحكايتين، والأكثر من ذلك هما اللذان سيستأثران باهتمام الشخصيات المعنية في الحكايتين، فالملك اليماني يهمل أمر الأحباش، وينساق وراء أسئلة متتالية تقود إلى النبوءة الأساسية في الحكاية. وهند ابنة عتبة، تغلب أمر إنجابها المرتقب على براءتها، وموضوع اتهامها بالزنا. ويصعب أن ينظر إلى هذه المدونات على أنها معبرة في أصلها عن الموضوعات التي يفترض أنها دارت حولها، فالإضافات التي لحقت بها، بسبب المشافهة،

وتغير البنيات الثقافية، وجدت طريقها إلى صلب هذه النصوص، وكيفتها طبقاً للموجهات الأساسية التي تقف وراء روايتها.

5 ـ 3. الأمثال الاعتبارية.

وتتأكد تجليات الحكاية التفسيرية والمغزى الاعتباري كإطار سردي وفكرة، في ضرب من التعبير هو "المثل" ففيه يمهران هذا النوع النثري بطابعه الهادف إلى تثبيت قيمة اعتبارية غالباً ما تصاغ صوغاً متفرداً دالاً على الحكمة المستخلصة من تجربة عملية، وتقوم الحكاية التفسيرية بإضاءة الجانب الخاص بظروف قول المثل، ومن ثم فهي تدرجه في سياق سردي. ويعدّ المثل أخص مظاهر الثقافات الشفوية حيث تتركز التجارب في صيغ قولية مكثفة ومعبرة، ويمكن تداولها والاعتبار بها في مواقف محددة؛ ذلك أن تركز البعد العملي فيها خصب وعميق وموح.

يعرّف المثل بأنه: قول محكي سائر يقصد منه تشبيه حال الذي حكي بحال الذي قيل لأجله، ولابد أن تتوافر فيه عناصر أربعة لا تجتمع في غيره من ضروب القول، وهي: إيجاز اللفظ، إصابة المعنى، جودة التشبيه، حسن الكناية[68]. وكانت الأمثال، طوال العصر الجاهلي، وسائل لفظية لتجميع التجارب الواقعية، والتأملات الاعتبارية، وانصرف إليها نخبة من القدماء يبحثون في مصادرها، وأصولها، ومنهم: أبو عبيده، المفضل بن سلمة الضبي، أبو هلال العسكري، حمزة الأصبهاني، الميداني، والزمخشري، وخصّت بكتب كبيرة. ويذهب القلقشندي إلى أن الأمثال، لكونها مختصرة؛ فإنها تورد للدلالة على أمور كلية مبسوطة، وليس في كلام العرب أوجز منها، ولماّ كانت كالرموز والإشارة التي يلوح بها على المعاني تلويحاً، صارت من أوجز الكلام، وأكثره اختصاراً[69].

جرى تصنيف متعدد للأمثال تبعاً لوضوح المقصد أو غموضه حيناً، وتبعاً لحقيقة الواقعة التي قيل فيها المثل أو رمزيتها حيناً آخر. وضمن المستوى الأول، قسّم المثل على قسمين: الأول قريب الفهم بظهور معناه، وكثرة دورانه بين الناس، كقولهم "عند الصباح يحمد القوم السرى" وهو مثل يضرب للترغيب في السير ليلاً، والحثّ عليه، والثاني: بعيد من الفهم لقلة دورانه بين الناس، كقولهم "إن يبغ عليك قومك لا يبغ عليك القمر". وهو يضرب لمن ينكر الأمر ظاهراً عناداً، والحكاية التفسيرية التي تؤطّر المثل تقول إن بني ثعلبة بن سعد بن ضّبة في الجاهلية، تراهنوا على الشمس، فقالت طائفة: تطلع الشمس والقمر يرى، وقالت طائفة: يغيب القمر قبل أن تطلع الشمس، فتراضوا برجل جعلوه حكماً، فقال واحد منهم: إن قومي يبغون علي، فقال الحكم "إن يبغ عليك قومك لا يبغ عليك القمر". وهذا المثل لو أخذناه على حقيقته من غير نظر إلى القرائن المنوطة به وتقوم بتفسيره، والأسباب التي قيل من أجلها، لا يعطي من المعنى ما أعطاه المثل. بل ما كان يفهم من هذا القول معنى يفيد،

لأن البغي هو الظلم، والقمر ليس من شأنه أن يظلم أحداً[70]. وتتضح هنا أهمية الحكاية التفسيرية.

أما التصنيف الذي قام على أساس النظر في أصل المثل، فقسّم الأمثال على قسمين: الأول الأمثال الحقيقة، وهى الأمثال التي وقعت حقيقة نتيجة لحادثة، ثم استخلص المثل من تلك التجربة الواقعية، ومثال ذلك قولهم "ما يوم حليمة بسرّ" وهو يضرب للدلالة على كل أمر شائع معروف، وحكايته التفسيرية تذهب إلى أنه يرتبط بحادثة تاريخية، فقد وجّه الحارث الغساني جيشاً لمحاربة المنذر بن ماء السماء ملك الحيرة.

وقبل خروج الجيش قامت "حليمة" بنت الحارث الغساني بتطييب الفرسان بعطر، واشتهر أمرهم في غزو الحيرة قبل انطلاقهم، وقد انتصروا فيه على أعدائهم، وصار المثل يضرب لكل شيء معروف لا ينطوي على سرّ. والثاني الأمثال الفرضية أو الرمزية، وهى الأمثال التي لا يعرف لها أصل تاريخي، وتأتى غالباً على ألسنة الحيوان، ومثال ذلك قولهم "إنما أُكلتُ يوم أُكل الثورُ الأبيض" وتسند الحكاية التفسيرية هذا القول إلى ثور، ومؤدّى الحكاية مستخلص من واقعة مفادها أن هناك ثلاثة ثيران: أبيض، وأسود، وأحمر، يعيشون في أجمة مع أسد، وكان هذا الأسد لا يثور عليها لأنها مجتمعة تخيفه، فقال للأسود والأحمر يوماً: لو تركتماني آكل الأبيض لصفتْ لنا الأجمة؛ لأن لونه يخالف ألواننا، ويدل علينا، فقالا له: دونك فكله، فأكله. وبعد أيام قال للأحمر: لونى لونك، فدعني آكل الأسود لتصفو لنا الأجمة، فقال: دونك فكله، فأكله. حتى إذا كان ذات يوم قال للأحمر: إني آكلك لا محالة. فقال: ولكن دعني أنادى ثلاثاً، قال: افعل، فنادى "إنما أُكلتُ يوم أُكل الثور الأبيض". فكان مثلاً يضرب لمن يسلم في أعوانه، ويفرّط فيهم، فتكون نهايته الهلاك[71].

ليس ثمة دليل يثبت انبثاق المثل عن الحكاية التفسيرية المرافقة له، ومن المحتمل أن تلك الحكايات تتغير تبعاً لتغّير البنيات الثقافية بما لا يتعارض مع دلالة المثل. ويشمل التغيّر: الأسماء، والأحداث، والأزمنة، والأمكنة، وفى بعض الأحيان تلفق حكايات تفسيرية لا علاقة لها بالمثل[72]. وبما أن المثل صيغة شفوية الأصل، فالتطور والتغيّر والتكيفّ مع البيئات التي تتداوله أمور طبيعية تلازمه. وفي كل مرة يظهر فيها المثل بناء على مخاض عملي واقعي أو رمزي، فإنّ الغاية الاعتبارية تكون حاضرة فيه، ولولا الحكاية التفسيرية، وهي الحاضنة السردية للمثل، فمن الصعب إدراجه بوصفه نوعاً أدبياً سرديا طبقاً للمعايير التي تحدد الأنواع الأدبية؛ فالأنواع السردية تكشف عن خصائصها الخطابية حينما تتفاعل صيغتها الأسلوبية والدلالية في نظام لغوى متواصل، وهو أمر لا يتوافر في المثل، بإيجازه البالغ، واقتصاده اللفظي الظاهر، وهذا هو السبب الذي دعا بعض الباحثين إلى عدم

عدّ الأمثال أدباً يعول عليه، لأنه جمل مقتضبة لا تنشئ في ذاتها أدبا صحيحاً[73]؛ الأمر الذي يعمّق التحفظ القائم حول كونها نصوصاً أدبية، يمكن فحصها ومعاينتها بوسائل البحث الأدبي الخاصة.

5 ـ 4. الوصايا.

الوصية تعبير نثرى مخصوص يوجّه غالباً إلى فرد بعينه أو عدة أفراد، وهو يختلف عن الخطابة في أنّ الأخيرة توجّه إلى عموم الناس، وتلقى في مناسبات عامة، فيما تمثل الوصية خلاصة متميزة لتجربة ذاتية عميقة، تقدّم إلى الأقربين كالأبناء والبنات وغيرهم، وتتصف بالوضوح، والمباشرة، والدقة، والنزعة الأخلاقية الاعتبارية الهادفة إلى إرساء مقاصد تربوية وتعليمية، وتختزن الوصية في تضاعيفها تلك النزعة، وتقدمها بعبارات مسجوعة، وقاطعة ومركّزة. ويبدو أن هذا الضرب من التعبير النثري كان شائعاً في الجاهلية، ولكن ليس ثمة سند أكيد بأن ما وصل إلينا هو ذاته الذي كان متداولاً آنذاك، والأرجح أن الوصية شأنها شأن نظائرها من فنون النثر الجاهلي الشفوي، كانت تتكّيف لروح العصر الذي تروى فيه، وتتسلل إليها أفكار جديدة، وتختفي أخرى، ولم يعد أمر الأخذ بها مناسباً، وينبغي القول بأنّ تلك التغّيرات ظاهرة طبيعية تلازم كل تعبير يندرج في سياق التفكير والثقافة الشفويين، وهي كسواها من المرويات الجاهلية ترتبط مباشرة بالحكاية التفسيرية التي تضيء الخلفيات الخاصة بها، وتدرجها في سياق تلك المرويات. تعدّدت موضوعات الوصايا وتنوعت، فبعضها يحثّ على الطاعة، وبعضها على الإخلاص، وبعضها على الصدق، والتضحية، والكرم، والشجاعة، واللين، وإلى غير ذلك من المُثل والقيم الشائعة.

ويحسن أن نقف على نماذج منها، فنبدأ بوصية أمّ لأبنتها، إذ لما تزوج الحارث بن عمر ملك كندة ابنة عوف بن محلم الشيباني، أوصتها أمها قبل أن تحمل إلى زوجها قائلة" أي بنية، إن الوصية لو تُركت لفضل أدب تركت لذلك منك، ولكنها تذكرة للغافل، ومعونة للعاقل، ولو أن امرأة استغنت عن الزوج لغنى أبويها، وشدّة حاجتها إليهما كنت أغنى الناس، ولكن النساء للرجال خلقن، ولهن خلق الرجال. أي بنية، إنك فارقت الجوّ الذي منه خرجت، وخلّفت العشّ الذي فيه درجت إلى وكر لم تعرفيه، وقرين لم تألفيه، فأصبح بملكه عليك رقيباً ومليكاً، فكوني له أمة يكن لك عبداً وشيكاً. احملي عنى عشر خصال تكن لك ذخراً وذكراً: الصحبة بالقناعة، والمعاشرة بحسن السمع والطاعة، والتعهد لموقع عينه، والتفقّد لموضع أنفه، فلا تقع عينه منك على قبيح، ولا يشم منك إلا أطيب ريح. الكحل أحسن الموجود، والماء أطيب المفقود، والتعهّد لوقت طعامه، والهدوء عند منامه، فإن حرارة الجوع ملهبة، وتنغيص النوم مغضبة، والاحتفاظ ببيته وماله، والإرعاء على نفسه وحشمة وعياله، فإنّ الاحتفاظ بالمال حسن التدبير، والإرعاء على الحشم والعيال جميل

حسن التقدير، ولا تفشي له سراً، ولا تعصى له أمراً، فإنك إن أفشيت سره لم تأمني غدره، وإن عصيت أمره أوغرت صدره. ثم اتقي مع ذلك الفرح إذا كان ترحاً، والاكتئاب عنده إن كان فرحاً، فإنّ الخصلة الأولى من التقصير، والثانية من التكدير، وكوني أشد ما تكونين له إعظاما يكن أشد ما يكون لك إكراما، وأشد ما تكونين له موافقة، يكن أطول ما يكون لك مرافقة، وأعلمي أنك لا تصلين إلى ما تحبين حتى تؤثري رضاه على رضاك، وهواه على هواك فيما أحببت، وكرهت، والله يخيّر لك"[74].

تتكاثر المعاني التي تنطوي عليها هذه الوصية، وهى تتدرج من تهيئة الجوّ العام لما سيكون عليه أمر الابنة، مروراً بتحديد الأطر العامة التي تحكم علاقة الزوجة بالزوج، وصولاً إلى المرافقة الأبدية بين الاثنين إذا أحسنت المرأة رعاية الرجل، كل هذه المعاني تكشف جانباً من علاقة الرجل بالمرأة في المجتمع الجاهلي في ظل ذكورية واضحة تحيل المرأة، كما تبين في هذه الوصية، على وسيلة ترفيه تتضاءل قيمتها الإنسانية والفردية، فلا وجود لها إلا في كونها عنصرا خاملا في عالم الرجل، وهذا تمثيل سردي عميق للعلاقات الاجتماعية الجاهلية يكشف الاستقطاب الذكوري العام في ذلك المجتمع، ولكن البنية الأسلوبية للوصية تستعين بالسجع المنظم الهادئ الذي يشبع الدلالات بإيقاعات متتالية تميل إلى نوع من السكنية والهدوء، ويتخلل ذلك بناء منطقي يشد العبارات بعضها إلى بعض. وتأتي الصيغ الأمرية في سياق الطلب الذي يشبه الالتماس، لأن المقام مقام ودّ ومصارحة، ووعظ واعتبار، هذا الأمر يطّرد في الوصايا، بصورة عامة، وإن كان يأخذ أحيانا طابعاً مباشراً في توجيه الأمر الذي يقصد منه الأخذ بالمشورة، وتطبيق الوصية، كما نلمس ذلك في وصية ذي الإصبع العدواني المشهورة لابنه لحظة احتضاره قائلاً"ألن جانبك لقومك يحبوك، وتواضع لهم يرفعوك، وابسط لهم وجهك يطيعوك، ولا تستأثر عليهم بشيء يسودوك، وأكرم صغارهم، كما تكرم كبارهم، يكرمك كبارهم، ويكبر على مودتك صغارهم، واسمح بمالك، وأحم حريمك، وأعزز جارك، وأعن من استعان بك، وأكرم ضيفك، وأسرع النهضة في الصريخ، فإن لك أجلاً لا يعدوك، وصنْ وجهك عن مسألة أحد شيئاً، فبذلك يتم سؤددك"[75].

يلاحظ التركيز على التوازن اللفظي، والتواصل المنطقي الذي يربط المعاني، فكل شرط له جواب بحيث تترتب النتائج في ضوء الأسباب، ويستثمر ذو الإصبع العدواني كل شذرات القيم الجاهلية القبلية ويصوغها لأبنه"أسيد"على نحو متدرج تمكّنه، إذا أخذ بها، أن يكون سيداً لقومه. وإذا كنا لاحظنا في الوصية الأولى هدوء الصيغ الأمرية رضوخاً للمقام الذي احتضن وصية الأم لأبنتها، فإننا نلاحظ هنا الصيغ الأمرية المباشرة، وذلك بسبب اختلاف هذا المقام عن ذاك، فصاحب الوصية يريد تثبيت أكثر المقاصد بأقل الألفاظ، وفى الوصيتين

يمنح الهدف الوعظي ـ الاعتباري مكانة أساسية، فهو يؤطر كل الأفكار الجزئية التي تحتشد بها الوصيتان، ويمكن تعميم ذلك على الوصايا، وهي في هذا لا تختلف عن ضروب النثر الجاهلي الأخرى إذ يكون هذا الهدف حاضراً بوضوح في ثنايا ذلك النثر مهما تعددت ضروبه.

هوامش الفصل الثاني

1. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة 1: 287.
2. ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 1: 20.
3. النهشلي، الممتع في علم الشعر، تحقيق المنجي الكعبي، تونس ص 11 و24.
4. تسند الميثولوجيا الدينيّة شعراً لآدم قاله بالعربية، أسندت روايته إلى يعرب بن قحطان، إثر ضياع معظمه بسبب الطوفان، وحسب المتخيل الأسطوري فإن يعرب بن قحطان عثر أول الأمر على مقطوعة رثائية لآدم، فلما تمعّن فيها وجد أنها سجع، فلما وزنها استقامت شعراً دون أن يزيد أو ينقص فيها شيئاً، فرآه قومه، فاجمعوا على نظم الشعر الموزون بألفاظ فصيحة. أنظر حول ذلك: البستاني، دائرة المعارف، بيروت 1: 474.
5. محمود المقداد، تاريخ الترسل عند العرب في الجاهلية، بيروت 29 ـ 34.
6. بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، القاهرة 1: 51.
7. أورده ديفين ستيوارت، مجلة فصول ع 3 لسنة 1993 ص 8و 14. وقد أشار الباقلاني إلى أن السجع غير ممتنع عند الجاهليين" بل هو عادتهم" وهو من" الأساليب المعتادة عندهم، والمألوفة لديهم ". أعجاز القرآن، ص 60.
8. نالينو، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، القاهرة، ص 79.
9. طه حسين، في الأدب الجاهلي، القاهرة، ص 325.
10. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، ص 179.
11. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق البجاوي وأبو الفضل إبراهيم، بيروت، 260و265.
12. القلقشندي، صبح الأعشى، بيروت، 2: 302.
13. القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق بن الخوجه، بيروت، 11.
14. الصناعتين 260، 263، 264، وصبح الأعشى 2: 304 ـ 306.
15. ديفين ستيوارت، السجع في القرآن: بنيته وقواعده، مجلة فصول ع3/ ، 1933 ص12.
16. الزركشي، البرهان في علوم القران، تحقيق أبو الفضل إبراهيم بيروت 1: 58.
17. السيوطي، الإتقان في علوم القران، بيروت 2: 97.
18. أورده ستيوارت ص 19.
19. أدونيس، الشعرية العربية، بيروت، 10.
20. السجع في القرآن، ص 12.
21. الصناعتين 267، وصبح الأعشى2: 303، وإعجاز القرآن 58، وابن الأثير، المثل السائر1: 196.

22. قدامة بن جعفر، نقد النثر، ص 107. وجدير بالذكر أن نسبة هذا الكتاب صححها أحمد مطلوب. فهو لإسحق بن إبراهيم الكاتب وبعنوان" البرهان في وجوه البيان"وتعذر علينا الحصول.
23. الصناعتين، ص 267.
24. صبح الأعشى، 2: 304.
25. المثل السائر، 1: 196.
26. الصناعتين، ص 266 ـ 267.
27. الرماني، النكت في أعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله، محمد زغلول سلام ص 98.
28. السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، القاهرة، 2: 97.
29. البيهقي، الاعتقاد، تحقيق أحمد عصام الكاتب، بيروت 1: 262.
30. الصناعتين، ص 267.
31. صبح الأعشى، 1: 454.
32. للتفصيل يراجع، الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، بيروت، 4: 359، 4: 666، 6: 461، 7: 153، 7: 211، 7: 300، 9: 113، 10: 423، 10: 578.
33. أريك فروم، اللغة المنسية، ترجمة حسن قبيسي، بيروت، ص 176.
34. ياروسلاف ستيتكفيتش، العرب والغصن الذهبي، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، ص34 ـ 35و46.
35. محمد حسن درويش، تاريخ الأدب العربي في الجاهلية وصدر الإسلام، القاهرة، ص 65.
36. صبح الأعشى، 1: 254.
37. نقد النثر، ص109 ـ 112.
38. البغدادي، خزانة الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، 10: 372.
39. علي بن خلف الكاتب، مواد البيان، تحقيق حسين عبد اللطيف، طرابلس، ص 61.
40. البيان والتبيين، 1: 44، وخزانة الأدب، 1: 91.
41. خزانة الأدب، 1: 90.
42. المسعودي، مروج الذهب1: 83، والخزانة 9: 189، والبيان والتبيين1: 309، وصبح الأعشى1: ، 255ونقد النثر 98 ـ 99، وابن كثير، السيرة النبوية1: 72 ـ 78، وإعجاز القرآن 151 ـ 152.
43. صبح الأعشى، 1: 256.
44. ابن كثير، السيرة النبوية تصحيح أحمد عبد الشافي، بيروت، 1: 72 ـ 78.
45. م. ن. 1: 255.
46. م. ن 1: 256.
47. أوردها محمد حسن درويش، ص82.
48. البيان والتبيين، 1: 52.
49. المبارك الجزري، النهاية في غريب الأثر، بيروت، 4: 215، حاجي خليفة، كشف الظنون2: 1524.
50. إعجاز القرآن، 58.
51. القرطبي، تفسير القرطبي، تحقيق احمد البردوني، القاهرة، 7: 3.
52. المناوي، التعاريف، تحقيق رضوان الداية، بيروت، 1: 202.

53. تفسير القرطبي، 15: 66.
54. أبجدية العلوم، 2: 453وكشف الظنون، 2: 1524.
55. ابن خلدون، المقدمة، تحقيق عبد الواحد وافي، القاهرة101.
56. كشف الظنون، 2: 1524.
57. الأبشيهي، المستطرف من كل فن مستظرف، تحقيق مفيد قميحة، بيروت، 2: 180 ـ 183.
58. صبح الأعشى، 1: 454.
59. الهيثمي، مجمع الزوائد، 7: 167و10: 23، النهاية في غريب الأثر4: 215، وكشف الظنون2: 1524.
60. تفسير القرطبي، 15: 338.
61. تفسير ابن كثير، 3: 230.
62. م. ن، 3: 231.
63. البيان والتبيين، 1: 155.
64. جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، بيروت، 8: 745.
65. درويش، تاريخ الأدب العربي في الجاهلية وصدر الإسلام، ص 88.
66. الطبري، تاريخ الرسل والملوك2: 12 ـ 144، وابن هشام، السيرة النبوية، القاهرة، 15 17، وابن كثير، السيرة النبوية، 1: 8 ـ 9.
67. صبح الأعشى 1: 454 ـ 455.
68. أورده درويش، ص 53.
69. صبح الأعشى، 1: 347.
70. م. ن، 1: 349.
71. درويش، تاريخ الأدب العربي، ص 60.
72. عبد المجيد عابدين، الأمثال في النثر العربي القديم، الإسكندرية، ص 27.
73. بطرس البستاني، أدب العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، بيروت، ص 256.
74. أوردها درويش، ص 76 ـ 77.
75. أوردها عفت الشرقاوي، دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، بيروت، ص 162.

الفصل الثالث

الإسلام والسرد

1. مدخل

أدى الانعطاف التاريخي، الذي مثله ظهور الإسلام، إلى إقصاء الجانب الأساس من المرويات السردية الجاهلية؛ لأنها كانت استثمرت سردياً العقائد القديمة، وعبّرت عنها كبطانة دينية للمجتمع الجاهلي. أما الأجزاء المتبقية منها، التي وصلت إلينا، فتمثلُ جانباً مما امتثل لضغوط الدين، فتكيّفت طبقاً لحاجاته، أو أنها انطوت على مواقف تنبؤية اندرجت في خدمة الرسالة الدينّية. هذه العملية المزدوجة من الاستبعاد والاستحواذ تعطّل أمر البحث في أصول المرويات الجاهلية وطبيعتها، باعتبارها مرويات كاملة في صياغاتها النهائية، فذاك من المحال، ليس فيما يخص العصر الجاهلي، بل في كل الثقافات الشفوية القديمة، ولعل أكثر المداخل عملية وفائدة في فحص طبيعة المرويات السردية الجاهلية، أن يتجه البحث إلى السمات الأسلوبية والتركيبية والدلالية للنثر القرآني والنبوي باعتبارهما صورة مما كان شائعاً من تعبير نثرى آنذاك. ومع أن هذا الاختيار يصطدم بعقبات كبيرة، في طليعتها درجة الحرج التي يسببها البحث في النثر القرآني والنبوي بعيداً عن هيمنة المقدس، وفى معزل عن النظرة التبجيلية المعروفة والمتوارثة، فإنه من دون تخطّي هذه الحدود تبقى التوصّلات النقدية هامشية، ولا تفلح في إضاءة المناطق المعتمة في تاريخ السرد العربي القديم؛ ذلك أن التقلّبات المتعاقبة في البنية الثقافية أفضت إلى تعارضات حاسمة، كان من نتيجتها إما إقصاء معظم مظاهر التعبير السردي القديم، أو الاستئثار به من نصوص تحصّنت وراء قوة لاهوتية، وجرى فيما بعد، مع ظهور المدونات الكلامية والأدبية، إعادة اعتبار لمأثورات الماضي بما يوافق الرؤية الدينّية، وبما يقوّى أسسها وركائزها.

أدى ذلك إلى انكسار شديد في زاوية الرؤية إلى تلك المرويات السردية، فالتاريخ، بكل معطياته الثقافية، مرَّ من "وسط جاهلي كثيف" إلى "وسط إسلامي شفاف". وكانت "درجة الانكسار" كبيرة بين الوسطين، الأمر الذي أدى إلى إعادة إنتاج المأثورات القديمة أو إقصائها بما يوافق الوسط الجديد الذي اقتضت رؤيته للعالم أن ينتخب ما يمتثل

لتلك الرؤية، ويستبعد ما يؤثر سلباً فيها، وهذه التعارضات التاريخية ـ الدينية مسّت مظاهر التعبير الأدبي الجاهلي، والسردي منه بخاصة، لأنه كان حاملاً لمنظومة قيمية مخالفة، جاءت الرسالة الدينية لاستبعادها، والإجهاز عليها، أو امتصاصها، فأقصى الحامل كما أقصى المحمول. ولكن هل رسم الإسلام حدودا للقصّ توافق الرؤية الدينية الجديدة؟

2. القص والرؤية الدينية: رسم حدود جديدة.

لكي نلامس الجواب لابد أن نتريث قليلا، ونبحث في موقف القرآن والرسول من القصص الذي يريده الإسلام، وهذا سيكشف ضمنا مدى موافقة المرويات الجاهلية للحدود الجديدة التي سنّها الإسلام. القصّ ممارسة أدبية جاهلية معروفة، كان يقصد بها قصّ المرويات المتوارثة، والاهتمام بها وإشاعتها، مع ما يقتضيه ذلك من تغيير في تفاصيلها بسبب تداولها الشفوي. وكان القصّاص يشغلون كثيرا بـ"أوابد العرب" التي لا يُعرف الآن عنها شيء مؤكد؛ لأنها حُرّمت، واستُبعدت، أو اندرجت في سياق النصوص الدينية بعد تغيير محمولاتها الدلالية، وحلّ محلّها الوعظ والتذكير، وإيراد أخبار الأمم الغابرة على سبيل الاعتبار. الحدود التي رسمها الإسلام للقصّ لم تكن معروفة من قبل، والخروج عليها، إنما هو خروج على الإسلام، كما سنرى ذلك في موقف الرسول من بعض القصّاص في زمنه.

حدّد القرآن فضاء دلالياً للفعل "قصّ" وضمن هذا الفضاء الذي تحول إلى معيار قيمة، نُظّمت شؤون القصص بوصفه فعالية إخبارية في الثقافة العربية. يحيل الفعل "قصّ" في القرآن على معنى الخبر، ووصول النبأ، والإبلاغ عن واقعة إخبارية، قال تعالى "تلك القرى نقصّ عليك من أنبائها ـ الأعراف ـ 101" وقال "وكلاً نقص عليك من أنباء الرسل ما نثبّت به فؤادك ـ هود ـ 120" وقال "نحن نقصّ عليك نبأهم بالحق ـ الكهف ـ 13" . هذه الدلالة المحورية للفعل "قصّ" كانت تُقيّد دائماً بدلالات مجاورة، يفرضها سياق الحال في الخطاب القرآني، فقد ألحَقَ القرآنُ الدقةَ، والصواب، والتقصّي بالفعالية الإخبارية للقصص، كقوله "وقالت لأخته قصّيه فبصُرتْ به عن جُنب وهم لا يشعرون ـ القصص ـ 11" . فالقصّ هنا، تقصّي الأثر بدقة. ثم ألحق بها الحقَ الذي هو ضد الباطل، وما يرتبط به من صدق ويقين، في قوله "إن هذا لهو القصص الحق ـ آل عمران ـ 62" . وقوله "إن الحكم إلا لله يقصّ الحقّ وهو خير الفاصلين ـ الأنعام ـ 57" . وقيّدها أيضاً بالاعتبار، والتدبّر، والموعظة في قوله "فاقصص القصص لعلهم يتفكّرون ـ الأعراف ـ 176" . وقوله "لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب ـ يوسف ـ 111" . وأخيراً قيد تلك الفعالية بدلالة الحسن، وكل ما هو مضاد للقبح والإساءة في قوله "نحن نقصّ عليك أحسن القصص ـ يوسف ـ 3" .

الخبر المقيدّ بالدقة، والصواب، والحق، واليقين، والاعتبار، والتدبّر، والحسن، هو القصص الذي أعلى من شأنه القرآن، وأصرّ على ترسيخه، وهو القصص الذي ورد في تضاعيفه ليؤدي وظيفة تقوّي من أمر الرسالة الدينية، وهذا القصص هو الذي أسس القرآن وجوده في المجال الثقافي العام لتداول الأدب، وأصبح هذا الفضاء الدلالي هو الذي يحدّد القيمة الاعتبارية للقصص؛ ذلك أن من دلالات "الآية" أنها تحيل على معنى القصة، وما الآيات القرآنية، كما يؤكد الطبري (310=922) إلا قصص متتالية[1]. أصبح القاصّ، في اللغة العربية وآدابها القديمة، هو الذي يتتبعّ الأخبار، ويتقصّاها.

وجّه هذا الفضاء الدلالي للمصطلح الممارسات السردية بشتّى أشكالها، فما وافق الفضاء الديني فهو مقبول، وما عارضه مرفوض، لا يسمح بروايته وإشاعته بين الناس. القاص هو المتتبّع للأخبار، والمتقصّي لها بدقة، ولابد أن تتوافر فيما يقصّ شروط: الصواب، والتثبّيت، والتدبر، والموعظة، والاعتبار، وسيقود ذلك إلى نتيجة مهمة، وهي أن القصّ أصبح أقرب إلى التاريخ منه إلى الفن الإبداعي المتخيل الذي لا يقوم على مثال. القاص، في ضوء هذه الشروط، إخباري، والشروط الواجب توافرها فيه ليقصّ الخبر كما سمعه، تماثل الشروط الواجب توافرها فيمن يحدّث، إنها: الدقة، والتقصّي، والإسناد الصحيح، والمتن الصائب. وينبغي على القاص ألاّ يورد خبراً لم يتثبّت منه، وإلاّ عُدّ مخلطاً، وذلك يخرجه عمّا حدّده القرآن من شروط فيمن يقص. اختلط القاص بالإخباري ثم بالواعظ. أصبح القصّ ممارسة إخبارية وعظية تهدف إلى غاية دينية، ولم يعرف القصّ والقاص إلا كذلك في الثقافة العربية والإسلامية[2]. القاص هو الذي يأتي بالقصة على وجهها، كأنه يتتبّع معانيها وألفاظها، من قصّ أثره أي اتبعه لأن الذي يقصّ الحديث يتبّع ما حفظ منه شيئا فشيئا، كما يقال يتلو القرآن إذا قرأه، لأنه يتّبع ما حفظ آية بعد آية، والقصّ تتبّع أثر الوقائع والأخبار عنها شيئا بعد شيء على ترتيبها[3].

من أجل أن تتضح الأسباب التي دعت إلى السمة الاعتبارية والوعظية القصص، لابد من التأكيد على أن القصص القرآني ذاته التزم بها، وصارت موجّهاً في القصص بعد ذلك. جاء القصص القرآني للاعتبار وليس للتسلية، وحسب الثعلبي (427=1035). ثمة وجوه خمسة لورود القصص في القرآن، وجميعها تهدف إلى غايات اعتبارية يتقوّى بها الرسول على أعدائه، ويثبّت رسالته الدينية، منها أن إيراد أخبار الأمم الماضية، إنما هو "إظهار لنبوّته، ودلالة على رسالته، وذلك أن النبي لم يختلف إلى مؤدّب ولا إلى معلم، ولم يفارق وطنه مدّة يمكنه فيها من الانقطاع إلى عالم يأخذ عنه علم الأخبار". ومنها أن الله قصّ عليه القصص "ليكون أسوة وقدوة بمكارم أخلاق الرسل والأنبياء المتقدمين والأولياء الصالحين،

فيما أخبر الله تعالى عنهم" . ومنها أن الله إنما قصّ عليه القصص "تثبيتاً له وإعلاماً بشرفه، وشرف أمته" . ومنها أن الله قصّ عليه القصص "تأديباً وتهذيباً لأمته" . وأخيرا فإنه قصّ عليه أخبار الماضيين من الأنبياء والأولياء" إحياءً لذكرهم وآثارهم "[4].

التأمل في وجوه إيراد القصص في القرآن، كما استخلصها الثعلبي، يبيّن أنها تتعلق بالنبوة والنبي الذي توحي إليه أخبار الماضين، وهو ما يمنح النبي نبوّاً، أي ظهوراً وعلوّا على غيره، وهى إحدى معجزاته، وأن تلك القصص تمهّد لنشر الرسالة الدينية، وتمجّد الأنبياء والرسل السابقين، والعبرة المستخلصة من مواقف الأمم السالفة تجاه أولئك الرسل والأنبياء، فقصص القرآن هدفت إلى تقديم الموعظة والعبرة، والرسول أخبر عنها بدقة، وبذلك فالأنموذج الأمثل للقصص والقاص في الإسلام، هو ما قصّه الرسول إلى قومه من أخبار الأقوام السالفة. وكل ما وصل إلينا من المأثورات السردية الجاهلية، لا يخرج عن هذا الفضاء الدلالي الصارم؛ لأنه دوّن على وفق شروطه، كما أن القصص في القرنين الأول والثاني كان ملتزما، إلى حدود بعيدة، بهذه الشروط. لم يجرؤ أحد من المدونين والقصّاص على انتهاك هذه الشروط خلال هذه المدة. حتى الخروقات المحدودة عند بعض القصّاص، التي أجّجت تذمّرات المحدّثين، كما سنرى، لم تكن مقصودة لذاتها. نقطة ضعفها الوحيدة إنها لا تراعي الإسناد الدقيق المتحدّر عن تقاليد إسناد الحديث النبوي. فعالية القصّ كانت مقنّنة، ومرسومة الحدود بدقة، فالمركزية الدينية رسمت سلفا كل الحدود التي ينبغي ألاّ يتخطّاها أحد، وإلاّ عدّ مخلّطا ومزيفاً، وسيقع القصّ في ذلك المحذور بداية من القرن الثالث.

لم يقف الأمر عند قضية الوظيفة التي ينبغي أن تنهض بها القصص، إنما جرى جدل لاهوتي حول أهمية وجودها في القرآن. وعدّها بعض البلاغيين أحد وجوه أعجاز القرآن[5]. وأقاموا الحجّة على ذلك باعتبارها أخباراً عن غيوب ماضية "وردت ممّن لم يعرف الكتب، ولم يجالس أصحاب التواريخ "[6]. وذهب النظّام (230=845) إلى "أن الإعجاز في القرآن من جهة ما فيه من الأخبار عن الغيوب، ولا إعجاز في نظمه "[7]. وسبب ذلك أنّ أبرز ما يتّصف به النبي، قدرته على أنّ يكون "مخبراً عن المغيّبات الكائنة والماضية والتي ستكون "[8].

ويفصّل الباقلاني (403=1012) هذا الأمر قائلاً إن" الرسول كان أمياً لا يكتب، ولا يحسن أن يقرأ، وكذلك كان معروفاً من حاله أنه لم يعرف شيئاً عن كتب المتقدّمين، وأقاصيصهم، وأنبائهم، وسيرهم، ثم أتي بمجمل ما وقع وحدث من عظيمات الأمور، ومهمات السير من حيث خلق الله آدم عليه السلام إلى مبعثه" ولمّا كان الأمر مستحيلاً إلاّ عن تعلّم، وهو لم يكن كذلك كما يقول الباقلاني، وجب ألاّ يكون ذلك "إلاّ بتأييد من جهة

الوحي[9]. وحذا السكاكي (626=1228) حذوه في القول بأنّ اشتمال القرآن على القصص أحد وجوه إعجازه[10].

لم يُنظر إلى القصص في القرآن إلاّ باعتبارها قصص موعظة، وعبرة، وضرب مَثَل، وتقديم نُصح، وإذا ظن أحد، كما يقول ابن الأثير (630=1233) أنها من "الحكايات والأسمار" فقد "تمسّك من أقوال أهل الزيغ بمحكم سببها، حيث قالوا: هذه أساطير الأولين اكتتبها"[11]. وأهل الزيغ هؤلاء، الذين ينظرون إلى قصص القرآن بوصفها حكايات سمر، يضعهم السخاوي (902=1497) على "شفا جرف هار"[12]. هذه أسباب وجهت رواية القصص القديم وجهة معينة، نبذت فيها المرويات والأسمار التي لا توافق الهدف الاعتباري الذي سعى القرآن إلى ترسيخه في كل خطاب. وسيقوم الرسول بتعميق الهدف الاعتباري للقصص.

صدر الرسول، في موقفه تجاه القصص الجاهلي وكل الممارسين لروايته، عن الرؤية التي حدّد أطرها القرآن، سواء أكان ذلك في وظيفة القصص والمرويات الإخبارية، أم في الدور الذي ينهض به القاص الإخباري ـ الواعظ. رسم القرآن فضاء دلالياً لهذه الفعالية، وعمل الرسول على التمسّك بحدود ذلك الفضاء، وأصرّ على جعل القصص يؤدي مهمة اعتبارية، وأن يكون القاص صادقاً وأميناً في قصصه ومروياته، وجعل نوع الخدمة التي يقدمها القاص للدين هي الفيصل في الموقف منه، ولم يخرج عن هذا الإطار إلا فيما اعتبره سمرا لطيفا يجري في وسط أسري حميم، كما سنفصل القول في ذلك عند تحليل "حديث خرافة".

ورد عن الرسول قوله "لا يقص على الناس إلاّ أمير، أو مأمور، أو مختال"[13]؛ فالقاص أحد ثلاثة: إما أنه أمير من أمراء الناس يعظهم بشؤون دينهم ودنياهم، أو مأمور بذلك من الأول، وكلاهما يوظف قصصه في خدمه الدين، أو أن ينتدب مختال أو مُراء نفسه للقص، دون أن يؤمر بذلك؛ لأنه يريد الرئاسة لنفسه متشبها بالأمير، وهو هنا لا ينطق ألاّ عن هوى يستميل به قلوب الناس. هذا القاص مذموم لأنه يصدر عن هدف شخصي لا ديني. حارب الرسول هذه الفئة من القصاص الجاهليين الذين يروون أخباراً وأسماراً لا تقدّم خدمة مباشرة للإسلام. ووصفهم بأنهم مختالون، واطّرد هذا الحكم، فيما بعد، ليشمل كل من تكسّب بالقص في العصور اللاحقة. ولكن كيف جعل الرسول هذا القرار ممارسة موجبة على القصاص في عهده؟.

عبّر الرسول عن موقفه تجاه القصّاص والقصص في العصر الجاهلي، وبداية عصر الإسلام، بموقفين متباينين تبعاً لتباين علاقة القاص وقصصه بالرسول. وعرض هذين الموقفين ممثلين بنموذجين لقاصين كبيرين يكشف معيار الرسول المتبعّ في تثبيت موقع

القاص وأهمية قصصه، ويبين أيضا نوع المرويات التي أُقصيت، ولم يُعد لها ذكر في المدونات اللاحقة، وتلك التي استأثرت باهتمام الرسول، واخترقت الحاجز الديني واكتسبت الشرعية الكاملة بوصفها مأثورات لا تتعارض وأهداف الدين الجديد، لأنها امتثلت للرؤية الدينية0 النضر بن الحارث بن علقمة بن كلدة بن مناف بن عبد الدار بن قصي، القاص الجاهلي القرشي المعاصر للرسول، والمتصل به نسباً، عاشر الأحبار والكهنة، وحصل على قدر جليل من العلوم القديمة، وأطّلع على الحكمة، ورحل إلى فارس والحيرة، فتعلّم ضرب العود والغناء، وأطلع على الأخبار، وتشبّع بالخرافات الفارسية، وقيل إنه اطلع على حكايات "كليلة ودمنة" وعرف مرويات الأقوام والأديان القديمة، وقدم إلى مكة في الوقت الذي كان الرسول ينشر فيها رسالته، فكان النضر يحدّث أهل مكة بأخبار الفرس واليهود والنصارى وحكاياتهم، ولم يتردّد في حضور مجالس الرسول التي كان يعظ فيها المكيين، ويحذرهم مما أصاب الأمم الخالية، وما أن يفرغ الرسول من وعظه وينصرف، إلاّ وينهض النضر بينهم قاصاً عليهم أخبار "رستم واسفنديار الفارسية" قائلاً "ما محمد بأحسن مني حديثاً، وما حديثه إلاّ أساطير الأولين اكتتبها، كما اكتتبتُها"[14].

ربط الطبري بين مرويات النضر بن الحارث الخرافية، وأسلوبه المسجوع من جهة، وبين شكّه بأن القرآن ليس مصدره الله، من جهة ثانية، فقال: كان النضر بن الحارث يختلف تاجرا إلى فارس، فيمر بالعبّاد، وهم يقرأون الإنجيل، ويركعون، ويسجدون، وكان يختلف إلى الحيرة فيسمع سجع أهلها، فجاء مكة، فوجد محمدا صلى الله عليه وسلم قد أُنزل عليه، وهو يركع، ويسجد. فقال النضر: قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا إن هذا إلا أساطير الأولين، يقول أساجيع أهل الحيرة"[15].

تهمة النضر مركبة: الشك في أصل النص الديني، وتقويض النبوّة، والتشبع بالمرويات المسجوعة. أُخذ التماثل بين الأخبار التي يوردها الرسول وأخبار النضر عن الأمم القديمة، من أهل مكة على أنه تطابق في الخبر، ومصدره، وغايته، وأسلوبه. أحدث ذلك مزيداً من اللبس في نشر الرسالة الدينية، وكثيرا من الخلط بين النبي والقاص. وجود قاص يؤدي دوراً مماثلاً لدور الرسول في مخاطبة عامة الناس، يعمل على تقويض أمر الرسالة في مبتدأ أمرها، ولهذا وصف النضر بأنه كان "أشد قريش في تكذيب النبي"[16].

ظهر النضر في الفترة التي كان الرسول موضوعا لتهم كثيرة: الشعر، والكهّانة، والسحر. والتهمة الجديدة، تهمة كونه قاصا، تعقّد الوضع أكثرَ مما كان عليه. أفلح الرسول في ردّ تُهم المتّهمين استنادا إلى التباين في أساليب الخطاب، كالاختلاف بين الشعر والنثر القرآني، أو بين الآيات وتمتمات السحرة، وبعض أسجاع الكهّان، لكنه واجه صعوبة في إفهام المكيّين بالفوارق بين ما يورده من أخبار قديمة، وما يورده النضر منها؛ ذلك أنّ

التماثل قائم في موضوعات الأخبار وأساليبها النثرية بين الاثنين. كانت أحاديث النضر تسبّب حرجاً بالغا للرسول لا يمكن مقارنته بأي حرج آخر، ولهذا تجرّد الرسول للردّ عليه، كما لم يتجرّد لغيره، فقد خُصّ بثماني آيات قرآنية تردّ عنه تُهم النضر، منها قوله "وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تُملى عليه بكرة وأصيلاً ـ 5 ـ الفرقان". وقوله "إذا تتلى عليه آياتنا قال أساطير الأولين ـ 15 ـ القلم وـ 13 ـ المطففين".

وحسب ابن عباس[17] فإنّ الآيات التي نزلت بحقه دليل على الضرر الذي ألحقه بالرسالة. بعضها أنذرته بالويل والثبور، وسوء العاقبة، والعذاب الأليم، وهو ما آل إليه مصيره، ذلك ما ورد في سورة "الجاثية"، قال تعالى "ويل لكل أفاك أثيم، يسمع آيات الله إذ تتلى عليه ثم يصرّ مستكبراً كأن لم يسمعها، فبشره بعذاب اليم ـ 7 ـ 8 ـ الجاثية" والذي وقع للنضر فيما بعد، يطابق نبوءة سورة "الجاثية". سقط أسيراً بيد الرسول في معركة بدر، وكان على رأس لواء من قريش، فأمر الرسول أن يقتل صبراً، أي أسيراً، ونفّذ أمر القتل فيه مباشرة علي بن أبي طالب، وكان أول من قُتل صبراً في الإسلام[18].

ما الذي يمكن استخلاصه من هذه الواقعة؟ الخلاصة الأساسية تتمثل بما يأتي: إذا قيست الأمور بنتائجها في القضايا المتناظرة الخاصة بالتُهم التي وجهت إلى الرسول مثل: الكهّانة، والسحر، والشعر، والقص، نجد أنّ موقف الرسول كان أشد قسوة على القاص من غيره، فثمة ثلاث درجات متتالية في موقفه تجاه من شكّك في نبوته: عفا عمّن سحر، وأهدر دم من هجاه شعراً، وقتل القاص وهو أسير حرب[19].

القاص المغاير في منظوره للرؤية التي عبر عنها الرسول مارس ضغطاً كبيراً على الرسالة الدينية، وتبعاً لهذا حكم على النضر بأنه كان "شديد الأذى للإسلام والمسلمين"[20]. وهذا يفسر موقف الرسول العنيف تجاهه. الخلاصة الأخرى التي يمكن أن نخلص إليها، هي طمس المرويات التي تنسب إلى هذا القاص وأمثاله، وكل المرويات التي ظهرت قبل الإسلام، ثم وجد الرواة أنها تتعارض مع جوهر الرسالة الدينية، ذلك أن القرآن حجب هذا الضرب من المرويات بالشكل الذي كانت عليه في العصر الجاهلي، ولم تسمح البنية الثقافية ذات الطابع الإسلامي برواياتها، واختفت، إلاّ تجلياتها الثانوية التي اندرجت في سياق أخبار أخرى، وهي تجلّيات لا يمكن تتبع أصولها، ويحيط الغموض الكامل بكل ما يتصل بها.

تميم بن أوس الداري وفد إلى الرسول من الشام، وأسلم، وصحب الرسول في غزواته، وكان مقرّبا إليه، يحدّثه بأحاديث الأولين وأخبارهم، فروى الرسول عنه ثمانية عشر خبرا، ما وصل إلينا منها يندرج ضمن القصص الشائع في ذلك العصر[21]. وفي هذا يقوم الرسول برواية عن تابع. اهتم الرسول بتميم الداري، وأبرز ما رواه عنه أمام جمع من المسلمين قصة "الجساسة" التي رواها تميم له، ومؤدّاها أن تميماً وصحبه ركبوا سفينة في

البحر، وكانوا ثلاثين رجلاً، فلعب بهم الموج شهراً، فأرفؤوا في إحدى الجزر، فخرجت إليهم دابة مغطاة بالشعر، لا يعرف جنسها، تدعى "الجساسة" أخبرتهم أنّ رجلاً في الدير الكائن في الجزيرة ينتظرهم، وما أن يصلوا إليه، فإذا به إنسان كبير، عظيم الهيكل، وقد كبُل جسمه بالحديد، فيخبرونه خبرهم، فيسألهم عن نخل بيسان وبحيرة طبرية وعين زغر (=بلدة في الشام) ثم يسألهم عن الرسول هل خرج من مكة ونزل يثرب؟ فلما يجيبونه عمّا سأل، يخبرهم أنه المسيح الذي أوشك أن يؤذن له في الخروج، وأنه سيطوف الأرض ومدنها، إلاّ مكة والمدينة فهما، كما يقول "محرمتان عليّ كلتاهما، كلّما أردت أن أدخل واحدة أو واحداً منها، استقبلني ملَك بيده السيف صلتاً يصدّني عنها، وأن على كل نقب منها ملائكة يحرسونها"(22).

وافقت قصة تميم الداري ما كان الرسول يحدّث به المسلمين من قصص عن الدجال وابن الصياد، وعلى الرغم من أنّ قصة "الجساسة" ذات منحى خرافي، فإنها وجدت لها مكاناً بارزاً في متون الثقافة الإسلامية، وتوردها كتب الصحاح والمساند؛ لأنها وافقت أحاديث الرسول آنذاك، وعنصر النبوءة فيها جعلها تأتي دليلاً على نبوّة الرسول، فهي من هذه الناحية تدعم حقيقة النبوّة بتجذيرها في التاريخ والوعي والذاكرة.

تبين لنا في الفصل السابق أن عنصر النبوءة، مظهر ثابت في المرويات السردية الجاهلية، فذلك العنصر جزء من الحكايات التفسيرية التي يختلقها القصّاص للتوافق مع الحالة التي استجدت بظهور الإسلام. الحكاية التفسيرية أسهمت بدرجة كبيرة في قبول المرويات الجاهلية في سياق الثقافة الإسلامية، لأنها أدرجتها في خدمة الدين، وتثبيت النبوة. في الثقافات التقليدية يعدّ التأصيل شرطا أساسيا لتحقيق فاعلية الأدوار والأشخاص، فكون النبوءات القديمة تدشن لظهور الرسول، وتتنبأ به، أمر يجعل من وجوده حدثا مرتقبا في المخيلة الجماعية، وذلك يزيح العوائق أمام النبوّة، فالذاكرة في الثقافات الشفوية تؤدي وظيفة معيارية في قبول الحقائق اللاحقة، في حين تؤدّي المخيلة وظيفة الغموض الخاص بمصادر القوة، ومنها مصادر النصوص الشعرية والسردية، بما فيها النصوص الدينية، فتشيع ثقافة الإلهام والإيحاءات المتواصلة التي لا تتوقف إلا بظهور التفكير الكتابي الذي يحول دون القبول بالتوهمات التي تشيعها المرويات الشفوية الكبرى. أفضت هذه المعطيات التي كان يوفرها تميم الداري للرسول من مرويات وأخبار إلى تثبيت موقعه بوصفه رائداً للقصص الإسلامي بعد أن آمن بالإسلام، وتصدّر بذلك تاريخياً فئة القصاص المسلمين، وبدأ رسمياً القص في مسجد الرسول بالمدينة، وسنعود إلى ذلك في سياق معالجتنا لقضية ريادة القصص الإسلامي.

يكشف هذان الموقفان المنتخبان من مجموعة من المواقف الخاصة بوجهة نظر القرآن

والرسول في القصص والقصّاص، أنّ كل ما لا يوافق الرؤية الدينية لا يمكن روايته أو قصّه، وأن كل خبر يمكن أن يسهم في تقوية الرسالة الدينية والرسول، سواء بالإعلان المباشر، أو الإيحاء فليس ثمة ما يوجب حجبه كائناً ما كانت صفته، وصيغته، وأسلوبه، وموضوعه، إنما يصبح، على عكس ذلك، مهماً لأنه يؤدي وظيفة تخدم الدين. وفي ضوء هذا يمكن تفسير ضروب الطمس والإقصاء التي تعرضت لها كثير من المرويات السردية الجاهلية التي كانت تستثمر المعتقدات القديمة، ومنها كثير من الخطب، والمنافرات، والشذرات المنسوبة إلى الكهّان، وغير ذلك من الأوابد العتيقة، والمرويات التي وصلت إلى أيدي المدونين الأوائل هي التي كيّفت نفسها مع منظومة القيم الاعتبارية الجديدة التي أرساها الإسلام إلى درجة يمكن القول فيها إنّ الإقصاء سيشمل حتى القصص المكتوب إذا تعارض والروح الإسلامية التي بدأت تترسخ في شتى مجالات الحياة، فإذا أخذت الأمور كما هي، فإنّ قول النضر بن الحارث بأنه كان يكتتب قصص الأولين، يعّد، إذا ثبت، دليلاً على أنّ كل ما نسب إليه طمس وأقصي، لموقفه الذي بيّناه من الإسلام، وقُطعت أية نسبة ممكنة بين هذا القاص والمرويات التي كان يرويها في مكة، وكثير منها ينتمي إلى ثقافات ما قبل الإسلام، ولم يبق إلاّ موقفه المناهض للإسلام دليلاً على معارضته الرسول.

جُرّد النضر من مروياته التي أتى بها من بيئات ثقافية وعقائدية مختلفة، ووضع في فئة الضالين المؤذين للإسلام، في حين دفعت قصصه ومروياته إلى الوراء لتحجب، فلا يراد لمثل تلك المرويات أن تدخل الذاكرة لأنها اقترنت براوٍ لم "يوفّق" في خدمة الدين، وعلى العكس من ذلك، فإنّ مرويات تميم الداري وجدت لها صدى طيباً ومكانة مرموقة في نفس الرسول، والمدونات الإسلامية فيما بعد، على الرغم من أنه ليس لدينا إشارة إلى أنها كانت مكتوبة في أول أمرها، وينقلنا كل هذه إلى قضية التدوين التي تمثل الحاجز الثاني الذي كان على المرويات السردية الجاهلية أن تتخطّاه لتصل إلى الأجيال اللاحقة.

3. السرد وعصر التدوين: إقصاءات تاريخية.

أختلف المؤرخون بشأن تدوين الآثار العربية، وطال الخلاف كل شيء بما في ذلك المرويات الدينية المنسوبة للرسول. معلوم أن القرآن كان يدوّن تباعاً في زمن الرسول، وأنه جمع في عهد خلفائه الأُول ثم صدر كاملاً مرتباً بصورته المعروفة الآن في زمن الخليفة عثمان بن عفان. بُتّ في هذا الأمر على تلك الصورة لأسباب دينّية ودنيوية، بيد أنّ حاشيته، وهو الحديث فقد جرى عليه ما جرى، شأنه في ذلك شأن أي مرويات ظهرت في ذلك العصر. صفة القداسة الملازمة للحديث النبوي لم تحل دون الوضع الذي لحق به، بعد أن تأخر تدوينه، والرأي الشائع أن الرسول حظر تدوين الحديث، أول الأمر، خشية الاختلاط بالقرآن، وهذا الحظر فهُم، ضمن ممارسات التواصل الثقافية ـ الشفوية في ذلك العصر،

على أنه نوع من المنع الذي استمر طويلاً بعد وفاته، فتباينت الآراء بين قائل إن بعض الأحاديث دوّن في زمن الرسول والخلفاء الراشدين، ولكن في نطاق محدود جداً، وبين قائل إن تدوينه بدأ في عهد عمر بن عبد العزيز في نهاية القرن الأول الهجري[23].

لكنّ التدوين بوصفه عملاً منهجياً دقيقاً ومنظماً لم يعرف إلا نحو منتصف القرن الثاني الهجري[24] وفي نصفه الثاني تشكّلت "المادة الدينية" الخاصة بمرويات الحديث النبوي، وصنّفت، وبدأت في القرن الثالث تظهر المصنفات الكبرى التي مازالت معتمدة ومقدسة عند عموم المسلمين. الأسباب التي يمكن الركون إليها: هيمنة المشافهة، موقف الرسول من الكتابة، ندرة الوسائل الكتابية، بما فيها عدم تطور رسوم الألفاظ العربية، بدرجة كافية تتيح المجال أمام التدوين الشامل، كما تكشف رسوم الكتابة القرآنية، التي تنهض دليلا، إلى هذا اليوم، على عدم اكتمال أحرف العربية المرسومة في النصف الأول من القرن الهجري الثاني، ولكن الإطار الشفوي للتعبير والتراسل هو الذي رتّب أمر عدم الاهتمام بالكتابة، حتى لو استقرت المعرفة الكتابية، كما سيظل ذلك واضحا في الثقافة العربية خلال القرون اللاحقة.

تكشف الرحلة الطويلة التي مر بها الحديث النبوي قبل أن يستقر نهائياً في مظان معروفة، ما سكتَ عنه التاريخ بصدد المرويات غير الدينية التي لم تكن مصادر للتشريع والأحكام كما هو الأمر بالنسبة للحديث. وبعبارة أخرى، تأخرت عملية تدوين الحديث مع أهميته القصوى في تاريخ الرسالة المحمدية، فكيف بالمرويات السردية التي لم تكن تنطوي على أهمية تناظر أهمية الحديث! ليس لدينا ما نطمئن إليه من إشارة حول الموضوع طوال القرن الأول، وربما معظم القرن الثاني، وبعد منتصف القرن الثاني بدأت تتوارد أنباء متفرقة وضئيلة حول جمع الأخبار والمرويات وتدوينها، وجميع الكتب الخاصة بذلك عرفت بعد ذلك بمدة طويلة. والاحتمال الأكثر قبولاً أنها كانت تتواتر بين الرواة، وقد احترف كثير منهم الرواية، كما هو معروف.

بيد أنّ عودة من النصف الثاني للقرن الثاني الهجري إلى القرن الأول تبين لنا تضاؤل عدد الرواة المحترفين وتناقصهم، ولا نعثر طوال القرن الأول إلاّ على رواة هواة يرافقون الشعراء ويأخذون عنهم، وهو تقليد جاهلي شائع. لكن الإخباريين، بدأوا في الظهور في النصف الأول من القرن الأول، وتمكّنوا مع مطلع القرن الثاني من جمع بعض المرويات. فإذا أخذنا مثالاً على ذلك، سيرة الرسول، آخذين بالنظر الأهمية الاعتبارية والدينية والتاريخية للشخص الذي تدور حوله، فإنّ أول رواتها، وهما اثنان، يشكلان الطبقة الأولى من طبقات رواة السيرة النبوية: عروة بن الزبير وأبان بن عثمان، توفيا على التوالي في عامي94هـ و105هـ، قبل أن يضعا مادتها بين يدي الزهري الذي توفي عام124هـ وموسى بن عقبة الذي توفي عام141هـ، وإلى هذين الأخيرين تعود بلورة الإطار العام للسيرة شفوياً،

وهى المادة التي وصلت إلى ابن إسحاق المتوفى في عام151هـ والذي له الفضل في تثبيت مادة السيرة بالصورة التي لا تختلف كثيراً عما وصلت إلينا بتهذيب بن هشام المتوفى 213هـ[25].

استقرّت السيرة النبوية مدوّنة في مطلع القرن الثالث، ومع كل هذا فليس لدينا دليل يؤكد اهتمام هؤلاء وغيرهم بالرواية الأدبية المحترفة، ذلك أنّ الأخبار حول الرواية والتدوين تبدأ بالتواتر مع نهاية القرن الأول، بالنسبة لأحاديث الرسول، في حين تأخر تدوين السيرة، فإذا أخذنا أهمية هذين الموضوعين في تاريخ الإسلام، واستئثارهما بالأهمية الأولى، يرجّح أنّ تدوين المرويات الأخرى تأخر إلى وقت لاحق، لا يمكن التثبّت الدقيق منه، لأن كل شيء كان يسبح في فضاء الشفاهية اللامتناهي.

شُغل التدوين بالقضايا التي ظهرت في عصره، ومن الطبيعي أنّ يدوّن المدوّنون المرويات المقبولة والمتداولة في عصرهم، ويهملون كل ما يخالف ذلك، ويتجنبونه. ولما كان عصر التدوين ـ ولنقل على سبيل التجّوز القرن الثاني الهجري بعامة ـ مختلفاً في مشكلاته السياسية والاجتماعية والروحية عن العصر الجاهلي، فضلا عن حقبة صدر الإسلام، فإن كثيراً من المرويات التي استلهمت العصر الجاهلي، واستثمرت معطياته القبلية والدينية لم تجد مكاناً في مدونات عصر التدوين في ظل المؤسسة الدينية ـ السياسية التي لها منظورها وتصوراتها الخاصة بها، ذلك أن هذه المؤسسة نشأت، في الأساس، على افتراض نوع من القطيعة الثقافية والروحية مع ذلك العصر. القطيعة التي تقول بأن الأصل الأول والتام والمطلق تأسّس بالنص الديني الذي جبّ ما قبله.

هذا يعني أن كثيراً من المأثورات والمرويات استبعدت لمخالفاتها طبيعة العصر، وكانت استبعدت قبل هذا؛ لأنها تعارض موقف الإسلام. وإذا تحدثنا عمّا طابق الإسلام منها، ووجد له مكاناً في المرويات الشفوية التي لم يبطلها الإسلام؛ فإنه ظل أسير التداول الشفوي طوال القرن الأول وطرفاً من القرن الثاني، وتعرّض للاكراهات التي تفرضها المشافهة وتغير الأحوال الدائم، ذلك أنّ الشفاهية كانت نظاماً اتصالياً مهيمناً، وجميع هذه الاعتبارات ينبغي أن تؤخذ مأخذ الجد، حينما يجري الحديث عن المرويات القديمة. ثمة حواجز يصعب اختراقها، لم تذكر أخبار الأوائل، كما يقول المسعودي، لأن"أصحاب الشريعة"ينكرون ذلك ويمنعونه[26]. الأمر الذي أدى إلى إسقاطها وطمسها مع الزمن، أو وضع أطر دينية تسهل عليها الاندراج في المرويات الإسلامية.

لكن الحدود التي رسمها الإسلام للقص، لم يقتصر دورها على طمس المرويات القديمة أو تنقيحها، إنما أصبحت إطارا انتظمت فيه شؤون القصص الإسلامي. القصص في ظل الإسلام إحدى أهم الظواهر الأدبية الجديدة. مازالت تلك الظاهرة شبه معتمة، ومنسية،

ومرمية خارج مجال الوعي الأدبي العام، ولا يكاد أحد يفكر بها، وهي تحتاج، أكثر من غيرها، إلى إضاءة تكشف، ليس فقط تحيّزات المركزية الدينية في صوغ أطر القصصّ الإسلامي، إنما رسم الدور الديني للقصاص الذين تكاثروا، بصورة تثير الدهشة، قبل أن تتمايز الحدود بين البعد الديني للقصص والبعد التخيلي، وتنبتّ الصلة بين القصّ والتذكير، وتتأزم العلاقة بين المرجعيات الدينية الثابتة، والمرجعيات السردية المتغيرة.

4. القصّ: إشكاليّة الريادة الزمنية.

اختُلف في أول من جعل القصّ مهنة له في الإسلام، وكنّا رأينا أن الرسول روى عن تميم الداري حكاية "الجسّاسة" فيكون قصّ في زمن النبي. هذه الواقعة بذاتها تمنحه فضلا رياديا كبيرا، وقيمة فضلى، تماثل قيمة قس بن ساعدة الذي روى الرسول خطبته. حينما يتعلّق الأمر بمرويات الرسول لا نجد في المظان القديمة إلا التسليم الكامل بأهمية الأشخاص الذين يروي عنهم. يظهر تضارب كامل في النصوص المروية عن الرسول، لكن الشك لا يلحق صدق الوقائع. ارتبط تميم الداري بالرسول فانتزع ريادة القصص الإسلامي.

لكن الداري قاص مخضرم، جرى إعداده، مثل النضر بن الحارث، في العصر الجاهلي، وبأفول ذلك العصر أصبح أهم قصّاص العصر الجديد. لو قورن بمعاصره النضر بن الحارث لتبيّنت الكيفية التي تتقاطع بها مصائر القصّاص في ظلّ التغيرات الدينية. يرتحل النضر من الحجاز إلى العراق وفارس ويعود محملا بقصص الآخر، فيدفع حياته ثمنا لعصيان روحي، وشكّ لا يخفى بالعقيدة الجديدة، فيما يأتي الداري من بلاد الشام، محملا بسيل من الحكايات الغريبة، فينتزع مكانة سامية؛ لأنه دعم النبوّة، وعزّز من قيمتها في حقبة التأسيس الأولى. أصبح القص بذاته ليس فيصلا بين الحق والباطل، فحسب، إنما بين الحياة والموت. حينما يذكر النضر يرتسم دوره المعيق للإسلام، وحينما يذكر الداري يرتسم دوره الممهد للإسلام. لنعمّق التناقض بين الاثنين لكي يتضح انكسار النسق الثقافي العام، وتحوله باتجاه جديد، ثم لكشف المصائر المتقاطعة لقصّاص الجاهلية وقصّاص الإسلام.

لا يمكن فهم ريادة تميم الداري إن لم تعرض بمواجهة نقيضه. يُدرج الداري عادة في الموروث الإسلامي ضمن "مؤمني أهل الكتاب" ومن "العالمين به" إلى جوار عبدالله بن سلاّم، وسلمان الفارسي، والنجاشي[27]. كان نصرانيا، فجاء وبايع الرسول وأسلم، وأحاديثه وافقت أحاديث الرسول عن المسيح الدجال[28]، وكان "يقرأ القرآن كله في ركعة"[29]. نذر الداري نفسه من أجل الإسلام، إذ حمل من الشام إلى المدينة قناديل وزيتا، فعلّق القناديل، وصبّ فيها الماء والزيت، وجعل فيها الفتيل، فلما غرُبت الشمس أمر فأسرجها، وخرج الرسول إلى المسجد، فإذا هو بها تزهر، فقال "مَن فعل هذا؟" قالوا "تميم

الداري يا رسول الله" . فقال "نوّرتَ الإسلامَ، نوّر اللهُ عليك في الدنيا والآخرة، أما إنه لو كانتْ لي ابنة لزوّجتكها" فأنكحه ابنة نوفل بن الحارث[30] . هذه إنارة رمزية، فقد أسهم الداري في توسيع مساحة الإسلام المضيئة.

أما النضر بن الحارث فمدخله إلى العقيدة الجديدة مناقض كليّة، يريد أن يطفئ نورها، ويسقطها في ظلمة الجاهلية. عارض القرآن متهكّما، فقال "والطاحنات طحنا، والعاجنات عجنا، فالخابزات خبزا، فاللاقمات لقما"[31] . لاغبار إنها محاولة مقصودة منه لتخريب الإسلام من الداخل. تهديم النص المقدّس بمحاكاة ساخرة. خرج إلى الحيرة" فاشترى أحاديث كليلة ودمنة، فكان يقرأ على قريش، ويقول "ما يقرأ محمد على أصحابه إلا أساطير الأولين، أي ليس هو من تنزيل"[32] . قال ابن عباس "قالوا للنضر بن الحارث ما يقول محمد؟ قال: أرى تحريك شفتيه، وما يقول إلا أساطير الأولين، مثل ما أحدّثكُم عن القرون الماضية. وكان النضر صاحب قصص وأسفار، فسمع أقاصيص في ديار العجم، مثل قصة رستم واسفنديار، فكان يحدثهم"[33] . تهمته التي لا تغتفر التجديف بكتاب الله. كان يقول فيه ما يقول، فأمر النبي بقتله[34] . هذه المقارنة يراد بها كشف الخلفية الدينية للداري والنضر، لكي تفهم الظروف التي بوّأت الداري مكانته الأولى بين قصاص الإسلام.

دشّن الداري لوظيفة القاص الدينيّة في المسجد. أصبح القصّ مهنة تشرف الدولة عليها، مجالسه معروفة، ومعلن عنها بأوقات محدّدة، وفحواها الوعظ والإرشاد، ولم يتردّد بعض الخلفاء في حضور تلك المجالس. تلقّى القصاص دعما مباشرا من المؤسسة الدينية، لكن بروز نزعة التشدّد المتأخرة، أظهرت تأويلا مختلفا لموضوع القص في عهد الرسول والخلفاء الراشدين، كما أنها شكّكت بريادة القصّاص، وعالجت الموضوع من واقع حال القصّاص المتأخر. جرى تجاهل التاريخ، وتوارت الوقائع خلف التفسيرات الضيقة لحقبة شبه مفتوحة تتداخل فيها الوظائف والمؤثرات والأصول الثقافية.

في ضوء الصورة القاتمة للقصّاص، بعد القرن الثالث، لا يمكن قبول وجودهم في مسجد الرسول، ولا في عصر الصحابة الأول حيث الحقيقة الإلهية مازالت تفعم القلوب المؤمنة بدفئها، وشهود العيان أحياء. تُنسى الواقعة الأصلية لكي يصحّ التفسير المتأخر. تشوّش مفهوم الريادة الزمنية لمدة طويلة، وتعدّدت الآراء حوله: رأي يذهب إلى أنه لم يقصّ أحد في زمن الرسول والخلفاء الراشدين، إنما ابتدأ القصّ بعد الفتنة[35]، كما تؤكد مرويات منسوبة لابن عمر (73=692) وهو رأي شائع تنامى في القرون المتأخرة، وصاغ رؤية السلف للقصص. ورأي آخر يؤكد أن القص ابتدأ مع خلافة الراشدين، وفي عهد عمر بن الخطاب[36] وهو أقل شيوعا، ثم الرأي الذي يؤكد أن القصّ ابتدأ في زمن الرسول، كما قدّمنا في موقفه من الداري والنضر بن الحارث، وهذا الرأي يجري قبوله على مضض، كأنه

ترياق مميت، لا خلاف حول المكانة الرفيعة للداري في الإسلام، ولكن حينما يُربط أمره بالقص، فينبغي البحث عن تأويل أو تخريج ما.

عُرف القصّ في عهد الرسول، وعصر الخلفاء الراشدين، وفيهما عُرف القاصّ المحترف الذي يتّخذ القصّ مهنة مشرّفة يفتخر بها، ويتلازم حضوره في المسجد مع القارئ والمحدّث، تقدّم تلاوة القرآن، فرواية الأحاديث، ثم تروى وقائع المسلمين، ووقائع الأمم القديمة، على سبيل الوعظ والاعتبار. وظائف القارئ والمحدّث والقاص متضافرة فيما بينها. في القرون التالية سيجري تفريق كامل بين هذه المكونات العضوية التي عرفها الإسلام المبكّر. سيلفظ القاص خارج المسجد، وسيستأثر شخص واحد بالقراءة والحديث والوعظ وإمامة المصلين. تكرّست كثير من مظاهر الفردية في المسجد، وبمرور الوقت نُسيت مظاهر التنوّع الأولى. أما ربط القص بالفتنة، فيعود، فيما نرى، إلى موقف سياسي وأخلاقي لاحق مضاد للقص يصدر عن ذمّه. ففي لحظات الانكسار الكبرى، يتم تعميم المساوئ، وينشط البحث عن مسببّين، وترمى التهم جزافا. براءة القصّاص من الفتنة تؤكدها علاقة الرسول والخلفاء الراشدين بهم.

يروى بأن الرسول خرج على قاص يقصّ، فأمسك. فقال له"قص، فلأن أقعد غدوة إلى أن تشرق الشمس أحب إلي من أن أعتق أربع رقاب". وهو حديث تورده المصادر القديمة[37]. لكن الأخبار المتأخرة توارب كثيرا في الموضوعات الحساسة، فالمؤلفون الممتثلون لثقافة عصورهم، ينقسمون إلى عارفين الحقيقة لا يجرؤون على التصريح بها، أو جاهلين بها لا يتصورون وقوعها، ورسم الصورة ممكن عبر بناء سياق يفسّر لنا موضوع الريادة، ويضفي على تلك الأخبار المتناثرة قيمتها الحقيقية، وهنا يتقدم جميع القصّاص تميم الداري[38] يليه عبيد بن عمر[39] فالأسود بن سريع[40]. فعن الزهري أنه قال"أول من قص تميم الداري على عهد عمر، أستأذنه في كل جمعة مقاما، فأذن له فكان يقوم. ثم استزاده مقاما آخر، فزاده. فلمّا كان عثمان استزاده مقاما آخر، فكان يقصّ في الجمعة ثلاث مرات[41]. وعدّت ريادته في القصص الإسلامي نوعا من"الأولية بالنسبة إلى الأمة المحمدية[42].

المسجد هو مكان القاصّ، فتميم الداري، كان يقصّ في مسجد الرسول، استأذن عمر بن الخطاب في ذلك، فأذن له، وداوم على حضور مجلسه[43]. والأخبار تتضارب حول موقف عمر من الداري، بعضها ذهب إلى أن تميم الداري استأذن عمر، فأذن له، فقصّ قائما، وبعضها ذهب إلى أن تميما استأذن عمر في القصص سنين، فكان يأبى عليه، فلما أكثر عليه، قال له"ما تقول؟" فأجاب"أقرأ عليهم القرآن، وآمرهم بالخير، وأنهاهم عن الشر. قال عمر"ذاك الربح" ثم قال"عظ قبل أن أخرج للجمعة"[44]. وفي هذه الفترة، بدأ

عبيد بن عمير يقصّ، وبما أنه ثبت أن الداري قصّ في حياة الرسول، فالمرجّح أن عبيد بن عمير أول من قصّ على عهد عمر بن الخطاب(45).

يقوم القاص في المسجد بعد صلاة الصبح، فيذكر الله تعالى، ويدعو، ويؤمّن الناس، وذلك خلف المقام بعد تسليم الإمام. وكان عبيد بن عمير أول من فعله(46). وكان القصّاص يتوزّعون الوقت فيما بينهم بالتناوب. أما أبو حازم القاصّ، فكان يقصّ فجراً وعصراً في مسجد المدينة، وعلى هذا سار الأسود بن سريع في المسجد الجامع بالبصرة، وهو أول من قصّ فيه(47). وكان ابن سريع أمضى شطرا من حياته يغزو مع الرسول، شاركه في أربع غزوات(48)، والغزوات غير السرايا، فهي التي يقودها الرسول بنفسه، وحينما وصل البصرة، خاطب البصريين في المسجد، قائلا: إني والله ما أتيتكم لأجلس إليكم، ولكني رأيتكم صنعتم شيئا أنكره المسلمون، فإياكم وما أنكره المسلمون(49)، فاحتلّ الجزء الخلفي من المسجد الجامع، يقصّ فيه إلى أن توفي في الفترة الفاصلة بين الخلافتين الراشدية والأموية. هذا التقليد سرعان ما انتشر في سائر المدن والثغور الإسلامية الأخرى، فسعيد بن جبير كان يقصّ في مسجد الكوفة. توطّد القصّ في قلب المساجد، وأصبح جزءا من الطقوس التعبديّة فيه.

يقول ابن عون (151=768) أدركت مسجد البصرة" وما فيه حلقة تنسب إلى الفقه إلاّ حلقة واحدة تنسب إلى مسلم بن يسار، وسائر المسجد قصّاص"(50). وبالنظر إلى أهمية القصّ أصبح القصّاص يعيّنون من الخلفاء والولاة. عُيّن سليمان التججبي عام 38هـ قاضياً في مصر، ثم عُزل عن القضاء، وأُفرد بالقصص، وظل يقصّ سبعاً وثلاثين سنة، تلاه الخولاني، وأبو الخير اليزني، والحضرمي طوال القرن الهجري الأول، ومكان القاص كان المسجد العتيق، الذي بناه عمرو بن العاص(51) وتتردّد أخبار القصّاص الآخرين في مصادر السنة النبوية والتاريخ والأدب.

ارتسمت للقاص صورة تقوية بالغة التأثير في القرن الأول، وظل محافظا على هذه الصورة معظم القرن الثاني. وأول ما عُرف "قاص الجماعة" الذي كان مركزا أساسيا لا يقل أهمية عن قاضي الجماعة، يحتشد حوله المستمعون في المجالس، ومكانته مناظرة لمكانة المحدّث والقارئ. إنه شخصية تلوذ بها الجماعة، فيستعيد، عبر قصصه الوعظية، بناء التجربة الإسلامية بوساطة السرد. تبوّأ عبدالله بن كثير هذا المركز المرموق، في وقت مبكّر(52) وشيئا فشيئا غزا القاص وعي العموم، واختص برعاية كبيرة، ومكانة رفيعة، فعبيد بن عمير سمّي بـ"قاص أهل مكة"(53) وشيبة بن نصاح، عرف بـ"قاص أهل المدينة" واشتهر بمواظبته على الورع، والدين الصحيح(54) وسمي بالاسم نفسه مسلم بن جندب الهذلي الذي توفي في مطلع القرن الثاني(55) فإسماعيل بن رافع(56) ثم ابن أبي السائب(57). وحاز على

لقب "قاص الكوفة" ابن خالد الجدلي، الكوفي العابد[58] في حين أصبح إدريس الخولاني، الذي قال مكحول عنه "ما رأيت أعلم منه" قاصا لأهل الشام، ثم قاضيا عليهم، في ثمانينيات القرن الأول[59] وتبوّأ الموقع نفسه النضر بن عمر[60]. وعرف قصّاص الثغور والأجناد في القسطنطينية وسواها[61].

ظاهرة تكاثر القصّاص، وبروز أهمية القصص في الحياة الدينية، لم تظل أسيرة المساجد، إنما وجدت طريقها إلى مجالس الخلفاء وقصورهم. اتخذ بعض الخلفاء قصّاصا لهم. لم يرد ذكر ذلك في عهد الراشدين، لأن التواصل، بين الخلفاء والقصّاص، كان مباشرا في المدينة، وبتوسّع دار الإسلام، لم تتغير العلاقات فحسب إنما الأدوار أيضا. ربما يكون معاوية بن أبي سفيان أول من استنّ ذلك، فاستقدم القصّاص والرواة إلى قصره في دمشق، يصغي إليهم، وهم يعيدون بناء الأحداث والوقائع بصورة حيّة في مجلسه، ومرّ بنا موقفه مع سحبان وائل، وفيه اتضحت سلطة الخطيب ـ القاص ـ المذكّر، حيث تعطل دور الخليفة، وتوقفت طقوس الصلاة في حضرة الخشوع المطلق. وعُرف عن هشام بن عبد الملك أنه اتخذ سليمان بن حبيب المحاربي قاصا له، وكان من "المتعبدين" وقد ولاّه بعد ذلك عمر بن عبد العزيز قضاء دمشق، وتوفي في بداية العقد الثالث من القرن الثاني[62] واتخذ عمر بن عبد العزيز محمد بن قيس المدني قاصا له[63] وكان عمر يتخشّع بين يدي قصّاص العامة[64].

وظهرت أسرة الرقاشي في البصرة، في وقت مبكر، واستأثرت بالقص نحو قرنين من الزمان، تتعاقب فيها الأجيال والطبقات. وفي منتصف القرن الثاني، برز صالح المرّي في البصرة أيضا، وانجذبت إليه الجموع، فكان ينغّم قصصه بالحزن، فيؤثر فيها تأثيرا كاسحا، حتى إن سفيان الثوري وصفه بأنه ليس قاصا، إنما هو نذير، واقترن قصّه بالتحزين، وهو أول من أشاع ذلك في البصرة[65]. استغراق المري بالحزن، وإثارة الشجن، أظهره متخشعا في قصصه كأنه رجل مذعور، يُذعر المستمعين أمرهُ من حزنه وكثرة بكائه، كأنه ثكلى. وصف بأنه شديد الخوف من الله، كثير البكاء. كان يرى أن للبكاء دواعي بالفكرة في الذنوب، فإن أجابت على ذلك القلوب، وإلاّ نقلتها إلى الموقف، وتلك الشدائد والأهوال، فإن أجابت، وإلاّ فأعرض عليها التقلّب بين أطباق النيران. وكان يبكي، ويغشي عليه، فتتصايح الناس حوله[66].

أبدى الخلفاء حرصا مباشرا على متابعة القصاص، فكانوا يحرصون على تعميق الوظيفة الوعظية والإرشادية للقصص، ويذكّرون القصّاص بذلك، ويحضرون مجالسهم، ويصغون بخشوع إليهم، مثل: عمر بن الخطاب، وعمر بن عبد العزيز. وكان علي بن أبي طالب يتحقّق من كفاءتهم الوعظية، إذ مرَّ يوماً بقاص في الكوفة يُدعى نوف البكالي، فقال له "أيها

القاصّ، أتقصّ ونحن قريبو عهد برسول اللّه؟ لأسألنّك فإن أجبتني، وإلاّ خفقتك بهذه الدرّة، ما ثبات الدين وزواله؟ "قال "أمّا ثباته فالورع، وأما زواله فالطمع "قال "أحسنت! قصّ، فمثلك فليقصّ "(67). وكان يدقّق فيما يقص القصاص، ويوجّه بالتزام أمانة الوعظ والتذكير. وروي عنه أنه أخرج القصّاص من مسجد البصرة إلا الحسن لكونه سمعه يتكلم بالتذكير بالموت، والتنبيه على عيوب النفس، وآفات الإهمال، وخواطر الشيطان، ويذكّر بآلاء الله ونعمائه، وتقصير العبد في شكره، ويعرّف بحقارة الدنيا، وعيوبها، وتصرّمها، وخطر الآخرة، وأهوالها، فهذا القص محمود إجماعا، وهذا القاص محله عند الله عظيم(68).

ويبدو هذا الخبر ضعيفا، فقد قتل علي، والحسن البصري دون العشرين، ومع أنه كان في البصرة التي وصلها في أول خلافة علي، فمن الصعب قبول موقعه كأهم قصاص المسجد، وهو في سنّ مبكرة، إذ ستدوّي شهرته، بعد ذلك، في خلافة معاوية. وكان معاوية يستمع إلى الأخبار والسير، ويستقدم القصّاص والإخباريين إلى قصره(69). وينجذب للمباهج. أما عمر بن عبد العزيز فكان يداوم على حضور مجلس القصّاص، يصطف مع العامة مصغيا إلى ما يجود به القصّاص بعد الصلاة(70).

اتّصف قصّاص القرن الأول وشطر من القرن الثاني بالورع والتقوى، وكانوا قضاة أو محدّثين، وكثير منهم من الصحابة، والتابعين، أو أتباع التابعين، وحيثما ذكروا تلحق بهم صفات الإجلال والثقة دائماً. وقد صنعنا مسرداً بأحوال بعض القصّاص خلال القرنين الأول والثاني، يبدأ بقصّاص عاصروا الرسول، وينتهي بالقاصّ صالح المري (172=788) يكشف أنهم كانوا جميعاً يمارسون الإرشاد والوعظ، ومعنيين مباشرة بعلوم الدين من حديث، وفقه، وتفسير، وقراءة.

مسرد بأحوال القصّاص وصفاتهم في القرنين الأول والثاني(71)

اسم القاص	الصفة والحال
إبراهيم التيمي، أبو عمر الجوني، وهب بن منبّه، الحسن البصري، كعب الأحبار، محمد بن كعب، مطرف بن عبدالله، مسلم بن جندب، تميم الداري.	ثقة، حافظ، ثبت في الحديث
تميم الداري، إبراهيم التيمي، أبو حازم، أبو عمر الجوني، وهب بن منبّه، الحسن البصري، معاوية الكندي، مطرف بن عبدالله، سعيد بن جبير، عبدالله بن رواحة، الأسود بن سريع، كعب الأحبار	روى عن الرسول أو عن بعض الصحابة

اسم القاص	الصفة والحال
أبو الخير المزني، أبو إسماعيل الحضرمي، كعب الأحبار، مطرف بن عبدالله، سعيد بن جبير، عبيد بن عمير، محمد بن إسحاق	فقيه، عالم، قاض، مفسّر
صالح المري، تميم الداري، سعيد بن جبير، يزيد الرقاشي، إبراهيم التيمي، شبيه بن نصاح، عبدالله بن كثير، مسلم بن جندب، ابن خالد الجدلي، سليمان بن حبيب المحاربي، قيس بن محمد المدني	ورع، زاهد

تتردّد في تضاعيف المصادر القديمة أسماء عشرات القصّاص الذين عرفوا في الجوامع والمساجد والمجالس، منهم: موسى بن سيار الأسواري، أبو علي الأسواري، والقاسم بن يحيى، مالك بن عبد الحميد المكفوف، وصالح المرّي، ويبدو أنهم إلى القرن الثاني لم يغزوا الأماكن العامة خارج المساجد، لكن التطورات الثقافية الجديدة بدأت تترك آثارها في القص، من ذلك تعدّد اللغات والثقافات، فلا يمكن لقاص أن يبرع دون معرفة ثقافات الجمهور. وكانت البصرة إحدى مدن التخوم الثقافية، حيث الامتزاج بين الثقافتين العربية والفارسية، حاجات المتلقّين تفرض على القصّاص الحديث بلسانين وبثقافتين، وكثير من الكتّاب تميّز بالازدواج الثقافي، أي إجادة التفكير والتعبير بلغتين، مثل: عبدالله بن المقفع، وسهل بن هارون، لكن القاص موسى بن سيار الأسواري حظي بوصف مفصل من الجاحظ في "البيان والتبيين" "كان الأسواري من أعاجيب الدنيا، فصاحته بالفارسية في وزن فصاحته بالعربية. يجلس فتقعد العرب عن يمينه والفرس عن يساره، فيقرأ الآية من كتاب الله، ويفسّرها للعرب بالعربية، ثم يحوّل وجهه إلى الفرس فيفسّرها لهم بالفارسية، فلا يُدرى بأي لسان هو أبين، واللغتان، كما يقول الجاحظ، إذا التقتا في اللسان الواحد أدخلت كلٌّ واحدة منها الضيمَ على صاحبتها إلا ما ذكرنا من لسان موسى بن سيار الأسواري.

معلوم أن القصّاص كانوا يستشهدون بآيات من القرآن في سياق قصصهم، ولكن ميزة الازدواج الثقافي ستكون مهمة في تداخل الثقافات وتفاعلها، فالنخبة التي أسّست للثقافة في بداية العصر العباسي كانت متميزة في أدوارها، ولعبت دور الوساطة بين الثقافات العربية، والفارسية، واليونانية، والهندية، وسيظهر أثر كل ذلك، فيما بعد، حينما يتجلّى التنوّع والثراء في الثقافة السائدة، فمصادرها وأصولها المتشعّبة كانت تلتقي في وسيلة تعبير أساسية، وهي اللغة العربية، أما تنوعاتها الأخرى فكانت تتصل ببيئات ثقافية خصبة. كان شكل التعبير عربيا، طبقا لامتثال المرويات لخصائص العربية، أما محتوى التعبير فمتنوّع، يقوم بتمثيل المرجعيات الثقافية الحاضنة للأحداث والوقائع الخاصة بتلك المرويات.

5. انكسار النسق الثقافي وذم القصّاص.

لم تعمّر طويلا مكانة القصّاص، فتغيرات النسق الثقافي غيرت مواقع القصّاص والكتّاب والشعراء، وقلبت أدوارهم ووظائفهم. وقبل أن نقف على كل ذلك، يلزمنا الوقوف أولا على حال القصّاص، وكيف تهاوت مكانتهم الموروثة، واستجدت لهم مكانة وسط العامة، فخسروا المساجد، ومنعوا من عقد مجالسهم فيها، فاحتلوا الأماكن العامة: الأسواق، والطرقات، والساحات العامة. هذه الأماكن هي المجال المفتوح للتداولات العمومية، وسيجد منها كثير من أبطال المقامات ورواتها، في القرن الرابع وبعده، المسرح المناسب لمروياتهم. وقع انفصال بين القاص وممثلي الثقافة الدينية، ورتّبت أحاديث كثيرة تنتقص منهم. أحاديث تضافرت فيما بينها فشكّلت ما يمكن اعتباره موقف الإسلام من القص.

في ظل التدهور المتصاعد في البنية الثقافية الموروثة، وقع انفصال بين النسق الموروث والنسق المستحدث. كثير من القصّاص كانوا مازالوا أمناء للمرجعيات الوعظية الدينية القديمة، وبسبب التحولات النسقية راح بعضهم يشدّد على التمسك بالأصول الأولى للقصص، ولكن طائفة أخرى انخرطت في سياق التحولات الثقافية الجديدة، وسعت إلى تغيير وظيفة القص القديمة، بحيث توافق المتغيرات في عصرهم، لم يكن هذا يقتصر على القصّ، فقد عرفه الشعر، بشار وأبو نوّاس وأبو تمام عبروا عن التحولات الجديدة في الذوق العام، والمؤكد أنه في حالات التغيير الكبرى تنشطر المواقف بين تشدّد في التزام المعايير القديمة، ونزوع للتحرّر منها. وقع ذلك في الشعر، وفي القص.

ارتمى جملة من القصّاص في أحضان الماضي، وتطلعت جماعة إلى المستقبل، بدأ الحراك الثقافي يترك أثره في القصّ. ولتخفيف نزعات التشدّد الأصولية بدأت تظهر مرويات تدعو للتخفيف من وقع التذكير والوعظ على الناس. استدعيت أحاديث متناثرة، وأدرجت في سياق النزاعات الثقافية الجديدة. صار الماضي يتدخل في مواجهات الحاضر.

أدينت نزعة التشدّد القديمة لتدشين الانتقال إلى المرحلة الجديدة. جرى استذكار كامل لمرويات تعود إلى عائشة وابن عمر وغيرهما. منها أن عبيد بن عمير دخل على عائشة، فبادرته فورا "خفف فإن الذكر ثقيل"(72)، وفي رواية أخرى، قالت له "أقصص يوما، ودع يوما، لا تملّ الناس(73) وفي أخرى، قالت له "أما بلغني أنك تجلس، ويجلس إليك". قال "بلى يا أم المؤمنين". قالت "فإياك وتقنيط الناس، وإهلاكهم"(74). وقالت عائشة لابن أبي السائب، قاص أهل المدينة "ثلاثا لتتابعني عليهن أو لأناجزك". قال "وما هنّ؟ بل أتابعك أنا يا أم المؤمنين". قالت "اجتنب السجع في الدعاء؛ فإن رسول الله صلى الله عليه وسلم وأصحابه، كانوا لا يفعلون ذلك، وقص على الناس في كل جمعة مرة، فإن أبيت فثنتين، فإن أبيت فثلاث، ولا تمكّن الناس هذا الكتاب، ولا ألفينّك تأتي القوم، وهم في

حديثهم، فتقطع عليهم حديثهم، ولكن اتركهم، فإذا حدوك عليه، وأمروك به، فحدثهم"[75].

لا يعرف أبدا عن عائشة أي من نزعات التشدّد التي بولغ في روايتها اعتبارا من القرن الثالث، فلم تمانع في الاستماع من الرسول إلى حديث خرافة، كما سنعرف ذلك فيما بعد. مثل هذه الملاحظات كانت ترد في سياق النصح غير المباشر. نظر أبو بكر إلى قاص أطال، فقال"لو قيل لهذا قم، فصلّ ركعتين"[76]. هذا الموقف مختلف كليا عن الموقف الذي جمع معاوية بسحبان وائل، بعد هذه الفترة بقليل، وهو ما ذكرناه في فصل سابق. وروي عن عثمان أنه مرّ بقاص، فقرأ القاص سجدة ليسجد عثمان معه، فلم يسجد[77]. وروي عن عمر بن عبد العزيز أنه أمر القاص أن يقص كل ثلاثة أيام مرة، وقال له"روّح الناس، ولا تثقل عليهم"[78]. ومرّ عبد الله بن مسعود بقاص، وهو يذكّر الناس، فقال"يا مذكر، لِمَ تقنط الناس من رحمة الله؟"ثم قرأ: قل يا عبادي الذي أسرفوا على أنفسهم لا تقنطوا من رحمة الله"[79].

تنشّط التحولات الثقافية تضاربا جذريا في المواقف تجاه تراث الماضي. جرى استثمار هذه الخلفية في العصور المتأخرة، ودمغ القصاص جميعا بالذم، فممّا استند الذم إليه، ذلك الحكم القاطع الذي رواه أبو هريرة"سيأتي زمان تجدون قوماً يحدّثونكم من الأحاديث ما لم تسمعوا أنتم ولا آباؤكم، ليضلّوكم عن دينكم، ويفتنوكم عنه، فإياكم وإياهم، وهم القصاص"[80]. ونشطت المرويات الانتقاصية لابن عمر، ففي كل مناسبة تتصل بحملات الذم التي راحت تروّج ضد القصّاص، يظهر ابن عمر بوصفه المرجعية المتعصّبة لذلك. روي أنه منع القصّاص أن يحضروا مجلسه، فلما رفض أحد القصّاص ذلك"أرسل ابن عمر إلى صاحب الشرط أقم القاص، فبعث إليه فأقامه".

ومرّ علي بن أبي طالب بقاص، فقال"أتعرف الناسخ من المنسوخ؟"قال"لا". قال"هلكت، وأهلكت"[81]. أما عمران بن الحصين فمرّ بقاص، فقرأ القاص سجدة، فمضى عمران ولم يسجد معه، وقال"إنما السجدة على من جلس لها"[82]. وشاع الحديث القائل"القاص ينتظر المقت، والمستمع ينتظر الرحمة"[83] ومما زاد من تداول هذه المرويات وتضخيمها، انفصال القاص التدريجي عن الخاصة، وارتباطه بالعامة، فكانوا، كما يقول ابن قتيبة"يميلون وجوه العوام إليهم، ويستدرّون ما عندهم بالمناكير والغريب والأكاذيب من الأحاديث، ومن شأن العوام القعود عند القاص ما كان حديثه عجيبا خارجا عن فطر العقول، أو كان رقيقا يحزن القلوب، ويستغزر العيون"[84].

في عصر ابن قتيبة، في النصف الثاني من القرن الثالث، وفي وسط مشحوذ بالعجب، راح القصّاص يتبارون في مهاراتهم التخيلية والتعجبيّة، لأنهم غادروا الحدود الدلالية للقص،

كما كانت قبل قرون، وكما يفصّل ابن قتيبة، فإن القاص إذا ذكر الجنة قال"فيها الحوراء من مسك أو زعفران، وعجيزتها ميل في ميل، ويبوّئ الله تعالى وليَّه قصرا من لؤلؤة بيضاء فيه سبعون ألف مقصورة، في كل مقصورة سبعون ألف قبة، في كل قبة سبعون ألف فراش، على كل فراش سبعون ألف كذا. فلا يزال في سبعين ألف كذا وسبعين ألفا، كأنه يرى أنه لا يجوز أن يكون العدد فوق السبعين، ولا دونها، ويقول لأصغر من في الجنة منزلة عند الله من يعطيه الله تعالى مثل الدنيا كذا وكذا ضعفا، وكلما كان من هذا أكثر، كان العجب أكثر، والقعود عنده أطول، والأيدي بالعطاء إليه أسرع[85].

أصبح القاص موضعا للذم. هو مبالغ، ومختال، المختال هو الذي نصّب نفسه لذلك من غير أن يؤمر به، ويقصّ على الناس طلبا للرئاسة، فهو الذي يرائي بذلك ويختال، والقاص المختال يروي أخبار الماضين، ويسرد القصص، فلا يأمن أن يزيد فيها أو ينقص[86]. المعيار الذي ينبغي على القصاص الامتثال لشروطه هو الاستقامة المطلقة في نقل الأخبار، لا زيادة ولا نقص فيما يروي من أخبار الماضين، وإذا كان ذلك ممكنا في القرن الأول، بسبب المشافهة الكاملة، فلم يعد ممكنا قبوله في القرنين الثالث والرابع. دوّن السير ابن إسحاق، وابن هشام، والواقدي، وظهرت كتب الطبقات لابن سعد، وابن سلام، وابن قتيبة، وعرفت كتب التاريخ الكبرى للطبري وسواه، وغصّت أسواق الوراقين بالمدونات، فلم يعد من المقبول لدى المتلقين أن يقوم القاص بدور المؤرخ، ولا بدور المحدّث أو المفسّر. وجود كل هؤلاء أصبح حقيقة واقعة. لابد أن تنفصل العلاقات بين القص والأصول التوثيقية. لابد أن تنزاح العلاقات إلى درجة مختلفة من التراتب بين الوظائف القديمة والوظائف الجديدة للقص والقصّاص. يقوم القاص في ضوء هذه المتغيرات بتمثيل الأحداث عبر القص، ولا يؤرخ لها، كما فعل أسلافه في القرن الأول.

راحت نبرة الذم تتعالى ضدّ القصاص، طال الذم كبارهم وصغارهم على حدٍّ سواء، ليس لمهارتهم التي كانت تثير غيظ المحدّثين، إنما لأن المحدّثين أصرّوا على ضرورة امتثالهم لقواعد الحديث النبوي. يقول يحيى بن معين عن صالح المري، إنه مجرد قاص"وليس بشيء"ووصف أحاديثه بالبطلان، وضعّفه. وكان علي بن المديني يقول عنه"ليس بشيء، ضعيف، ضعيف" وقال عنه أبو حفص بأنه"ضعيف في الحديث، يحدّث بأحاديث مناكير"فيما يقرّر إبراهيم بن يعقوب الجوزجاني بأن المري"كان قاصا واهي الحديث"[87].

الربط بين القص والحديث النبوي، كما حصل في حالة صالح المري، يؤدي إلى تنازعات جذرية بين الدين والقص، تفضي في نهاية الأمر إلى إلحاق ضرر بكليهما. ظهر وكأن القصاص يتهدّدون الدين مباشرة، قيل"ما أفسد على الناس حديثهم إلا القصاص"و"ما

أمات العلمَ إلا القصاصُ، إن الرجل ليجلس إلى القاص برهة من دهره، فلا يتعلّق منه بشيء، وإنه ليجلس إلى الرجل العالم (=المحدّث) الساعة فما يقوم حتى يفيد منه شيئا" وكان بعض المحدّثين، كما رأينا من قبل مع ابن عمر يمتنع عن محادثة القصاص[88]. ونسجت المرويات التفصيلية حول ذلك.

روي أن عَمْراً الناقد مرّ بقاصّ يقصّ حديثا كاذبا، في العراق، فنهاه فأبى عليه، فاشترى الحديث الكذب منه بأربعة دراهم. ثم صادفه، بعد زمن، يقصّ بالشام، وهو يذكر ذلك الحديث بعينه، فقال له: بعته مني بأربعة دراهم، فقال إنما بعتك بالعراق"[89]. وصار كل حديث لا يحتمل الصدق ينسب حالا إلى القصّاص، وتوصف الأخبار غير الاحتمالية، بأنها من "أخبار القصاص المنمّقة، وأوضاعها المزوقة"[90]. واندلع التنازع بين المتنافسين من القصّاص، حتى ضرب بذلك المثل "القاصّ لا يحب القاصّ"[91]. وتحرص المصادر على رسم صور ساخرة عنهم. ابتلع القاص سيفويه لقمة حارة من فالوذج فغشي عليه من شدّة حرها، فلما أفاق، قال" مات لي ثلاثة بنين، ما دخل جوفي عليهم من الحرقة ما دخل جوفي من حرقة هذه اللقمة"[92].

وتعزو المصادر إلى عبدالله بن عمر الموقف المتشدّد من القصاص، فقد اعتبرهم أهل بدع، وقرن القصص بالفتنة التي مزّقت شمل المسلمين، وجرى تضخيم لا يخفى لكل المرويات المنسوبة إليه. حينما يربط القاص بالفتنة المدمّرة، الفتنة التي اندلعت بسبب التطلعات الخاصة بالأشخاص والأدوار والتصورات، فذلك سيخرّب صورة القاص الموروثة: قاص الجماعة، وقاص المسجد، وقاص الخلفاء، وقاص الأمصار والثغور.

راح الذم يأخذ طريقا متراجعا إلى الوراء، إلى الحقبة التي تفجّرت فيها الفتنة، فحمّل القصّاص إثمها. قيل إن ابن عمر شوهد مرةً خارجاً من المسجد، فلما سُئل عن سبب خروجه، قال" ما أخرجني إلاّ القاصّ، ولولاه ما خرجت"[93]. وروي أنه كان يمتنع عن السجود وراء القصّاص[94]. وعن عبدة بن أبي لبابة، قال" دخلت المسجد، وصّليت، مع ابن عمر، العصر، ثم جلس، وحلّق عليه أصحابه، وجعل ظهره نحو القاص. قال: ثم أفاض بالحديث. قال: فرفع القاص يده يدعو، فلم يرفع ابن عمر يده"[95]. وارتفعت لهجة الذم بمرور الوقت، يقول عبد الله بن المبارك، سألت سفيان الثوري" من الناس؟ قال" العلماء" قلت" فمن الملوك؟" قال" الزهاد". قلت" فمن الغوغاء؟" قال" القصّاص"[96]. والعلماء في هذا السياق هم علماء الحديث. وكان أحمد بن حنبل (241=855) يقول" أكذب الناس القصاص والسؤّال"[97]، وقرّر محمد بن كثير الصنعاني أنَّ الجلوس إليهم من علامات استخفاف العقل، وذهاب المروءة، فلما قيل له

شدّدت، قال"والله، لو أنني ملكت شيئاً من أمور المسلمين، لنكّلتُ بهم"لأنهم عنده"أكذب الخلق على الله وعلى أنبيائه، ومَنْ يجلس إليهم شرّ منهم"[98].

هذه المرويات الانتقاصية لم تعرف إلا في وقت متأخر، حينما التصق القصاص بالعموم. أظهر أحمد بن حنبل مقاومة ضارية ضد القصّاص، وعدّ عملهم من الكبائر، أراد أن يمزّق شمل هذا المجتمع المضطرب المتنامي في المجال العام على حساب المحدّثين والفقهاء، روي عنه قوله"من الكبائر قاص يقصّ على قصّاص"[99]. أراد تفتيت النواة الصلبة للقصّاص، حينما عدّ تبادلهم فنون القص من الكبائر، والاحتقان المتبادل بين أحمد بن حنبل والقصّاص تحرص على ذكره الكتب القديمة، ومنها الخاصة بشخص ابن حنبل الذي صمد في محنة القول بالحدوث والقدم، وخرج منتصرا منها، وكان أن اندلع النزاع مع القصّاص، ومع أولئك الذين قوي عودهم طوال محنته.

أظهر الإمام جفوة من القصّاص، فيما سخروا هم منه بمرارة، ومرة كان يصلّي برفقة يحيى بن معين في مسجد الرصافة، فقام قاص، فقال"حدثنا أحمد بن حنبل، ويحيى بن معين، قالا: حدثنا عبد الرزاق، أخبرنا معمر عن قتادة عن أنس قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: مَن قال لا اله إلا الله خلق الله من كلمة منها طيرا منقاره من ذهب وريشه من مرجان، وأخذ في قصة نحو عشرين ورقة، فجعل أحمد ينظر إلى يحيى، ويحيى ينظر إليه، وهما يقولان ما سمعنا بهذا إلا الساعة، فسكتا حتى فرغ من قصصه، وأخذ قطاعه، ثم قعد ينتظر بقبّته، فأشار إليه يحيى، فجاء متوهما لنوال يجيزه، فقال: مَن حدّثك بهذا الحديث؟ فقال: أحمد وابن معين، فقال أنا يحيى وهذا أحمد، ما سمعنا بهذا قط، فإن كان ولابد من الكذب فعلى غيرنا. فقال أنت يحيى بن معين؟ قال: نعم. قال: لم أزل اسمع أن يحيى بن معين أحمق، وما علمت إلا الساعة، كأنه ليس في الدنيا يحيى بن معين وأحمد بن حنبل غيركما. كتبت عن سبعة عشر أحمد بن حنبل ويحيى بن معين. قال فوضع أحمد كمّه على وجهه، وقال دعه يقوم، فقام كالمستهزئ بهما[100].

ومثل هذه الأخبار تتردّد في المظان القديمة، فقد نقل عن المبرد قوله"خُبّرت أن قاصا كان يُكثر الحديث عن هرم بن حيان، فاتفق هرم معه مرة في المسجد، وهو يقول: حدثنا هرم بن حيان، فقال له: يا هذا أتعرفني، أنا هرم بن حيان، ما حدثتك من هذا بشيء قط. قال له القاص: وهذا من عجائبك أيضا، إنه ليصلّي معنا في مسجدنا خمسة عشر رجلا اسم كل رجل منهم هرم بن حيان، فكيف توهمت أنه ليس في الدنيا هرم بن حيان غيرك. ويقرب من هذا أنه كان في الرقّة قاص يكنى أبا عقيل يُكثر من التحدث عن بني إسرائيل فيظن به الكذب، فقال له يوما الحجاج بن حنتمة: ما كان اسم بقرة بني إسرائيل؟ قال: حنتمة. فقال له رجل من ولد أبي موسى الأشعري: في أي الكتب وجدت هذا؟ قال: في كتاب عمرو بن العاص"[101].

وكانوا يدخلون في نوع من المساجلة الدفاعية عن أنفسهم، فيفحمهم الآخرون. وقيل إن الحسن مرّ يوما بقاص"يقص على باب مسجد رسول الله، فقال الحسن:ما أنت؟ فقال: أنا قاص يا ابن رسول الله. قال: كذبت، محمد القاص. قال الله عز وجل: فاقصص القصص. قال: فأنا مذكّر، قال: كذبت، محمد المذكّر، قال له عز وجلّ: فذكّر، إنما أنت مذكّر. قال: فما أنا؟ قال: المتكلّف من الرجال[102]. وهنا تلتبس العلاقات، فالحسن يعتبر القاص هو الرسول، لأن الله أمره بالقصص، فلا يحقّ لسواه ادعاء هذه الفضيلة، ولحل هذا الادعاء الذي يتراجع إلى الوراء، يستخدم الحسن مكانته ونفوذه، فيتهم القاص بأنه الرجل الذي يتكلّف رواية القصص، فهو بعيد عن البداهة التي كانت تميز الرسول وقصصه، ولا يحق له التطابق مع الدور النبوي.

راح القصّاص يجتذبون عامة الناس، ويخلبون ألبابهم، وفي حالات كثيرة كانوا يرونهم مصدرا موثوقا للأخبار، وهذا نفّر الخاصة منهم، قال حجر بن عبد الجبار الحضرمي:كان في مسجدنا قاص يقال له زرعة، فنسب مسجدنا إليه، وهو مسجد الحضرميين، فأرادت أم أبي حنيفة أن تستفتي في شيء، فأفتاها أبو حنيفة، فلم تقبل. فقالت: لا أقبل إلا ما يقول زرعة القاص. فجاء بها أبو حنيفة إلى زرعة، فقال: هذه أمي تستفتيك في كذا وكذا. فقال: أنت أعلمُ مني وأفْقَهُ، فافْتِها أنت. فقال أبو حنيفة: قد أفتيتُها بكذا وكذا، فقال زرعة القول كما قاله أبو حنيفة، فرضيت وانصرفت[103].

مثل هذه الأخبار تضع القصّاص في تعارض مع رموز الفقه والحديث، فيُسخر من ابن حنبل، وأحمد بن معين، ولا يُعترف بفتاوى أبي حنيفة، تلمس هذه الأخبار الوتر الحساس في نفس المؤمنين، حيث لا تجوز المقارنة بين أصحاب المذاهب الكبرى ورعاع القصاص. همشّت مكانة القصّاص عبر المقارنة المتحيزة بين الصدق الأخلاقي والتخيل السردي. سياق المقارنة بين الجانبين يحسب لصالح أئمة الإسلام، وفيما يخص أبا حنيفة، فالخبر مشوب برائحة الوضع؛ فالراوي الذي ينقل الخبر يغفل القضية الجوهرية، ويتخطّاها إلى القضية الثانوية. الجوهرية هي فتوى الأمام، ولا نعرف شيئا عنها، ترد الإشارة إليها أكثر من مرة، لكن لا يفصح عنها، فالهدف توظيف الواقعة لذم القاص الذي خلب العامة، في حين يجري التركيز على القضية الثانوية، وهي عدم الثقة بفتاوى أبي حنيفة، واللجوء إلى القاص للتيقن من الأمر. السخرية المبطّنة، والثقة العمياء بالنفس تجد لها مكانا في سياق ذم القصاص. وقفت امرأة على قاص يقصّ على الناس، فقالت له"يا قاص المسلمين، قد رأيت لك في المنام أنك من أهل الجنة، فقال لها: اسكتي عافاك الله، قد صحّ هذا عندنا من غير وجه"[104]. أصبح القاص يروي مناكير وغرائب، يميل بها وجوه الناس إليه، وشأن العامة القعود عند من كان حديثه عجيبا[105]

في النصف الثاني من القرن الثالث صار القصّاص يتهدّدون السلامة العامة، حلقاتهم تتكاثر في الطرقات والساحات، ولم يعد مرغوبا في وجودهم داخل المساجد، وتخلّوا عن وظيفتهم التذكيرية، وانزلقوا إلى لجّة التخيل السردي، وبالغوا في استثارة العامة بمرويات تثير سخطهم من الأوضاع العامة، وتؤجّج انفعالهم. أصبح المسجد الذي انبثق القص من قلبه، قبل قرون، مجرّد ذكرى، وعلامة على انفصال في وظائف القصّاص. تعمّق التعارض بينهم والمحدّثين الذين بمرور الوقت عدّوا الأوصياء المباشرين على الثقافة الدينية. يورد الطبري، وابن كثير، وابن الجوزي أنه في سنة 284هـ مُنع الجلوس إلى القصّاص في بغداد، كما منعوا من القعود على الطرقات، وعُملت بذلك نسخ قرئت بالجانبين بمدينة السلام في الأرباع والمحال والأسواق، قرئت يوم الأربعاء لست بقين من جمادى الأولى من هذه السنة، ثم منع يوم الجمعة لأربع بقين منها القصّاص من القعود في الجامعين، وفي جمادى الآخرة نودي في المسجد الجامع بنهي الناس عن الاجتماع إلى القصّاص، ومن فعل ذلك أحلّ بنفسه الضرب[106].

أصبح القصّاص والمستمعون، على السواء، محل ريبة كبيرة، طوردوا، وشتّتوا، وطال العقاب مَن يعثر عليه في مجالسهم. أصدرت دار الخلافة أمرا بذلك، وأعلنته على المنابر، ونودي به في الأرباع والمحال والأسواق. يعود ذلك إلى الأدوار التي كان القصاص يقومون بها، فيؤثرون في كل شيء، لم ينج أحد من تأثيرهم، بدأوا يجلبون أنصارا ومستمعين، ويثيرون الفتن. بعض حركات التمرّد ضد السلطات كان القصّاص يقفون وراءها. انخرط القاص كفاعل في وسط العامة من المهمّشين، وهو الوسط المناسب له، وقاد أحد القصّاص، ويدعى البكري، شغبا في قلب بغداد، وتزعّم جمهورا من الساخطين على الأوضاع العامة. خليط من الأهالي ومن عامة الأتراك والأعاجم[107].

امتد تأثير القصّاص إلى مجالات جديدة، فراحوا يغزون قطاعا كبيرا من الناس، فالقشيري، لجأ إلى التصوف، بتأثير من قاص. يورد ذلك ابن كثير. قال أبو القاسم القشيري "اختلفتُ إلى مجلس قاص، فأثّر كلامه في قلبي، فلما قمت لم يبق في قلبي منه شيء، فعدتُ إليه ثانية، فأثر في قلبي بعدما قمت، وفي الطريق عدتُ إليه ثالثة، فأثّر كلامه في قلبي، حتى رجعت إلى منزلي، فكسرت آلات المخالفات ولزمت الطريق"[108]. لم يكن الحظر المشدّد على إخلاء الطرقات والمساجد من القصاص، ومنع انعقاد حلقاتهم، حادثة منقطعة في سياق متصل، فقد حُظر وجودهم في المساجد والطرقات في سنة 279هـ، وأصدر المعتضد، في أول توليه الخلافة، أمرا بالنداء في مدينة السلام ألاّ يقعد على الطريق، ولا في مسجد الجامع قاص، ولا صاحب نجوم، ولا زاجر[109].

يشير التوتر بين القصّاص والدولة إلى أن الأخيرة انزلقت إلى المنازعة بين القصّاص

وأوصياء الثقافة الرسمية، الذين تصاعد دورهم في تلك الحقبة، وذلك كجزء من السياسات العامة، وتلك المنازعة تعيد إلى الأذهان صدى التحيزات القديمة للدولة، في قضية خلق القرآن، قبل أكثر من نصف قرن، أيام المأمون، إذ سرعان ما نشط أنصار النقل، بعد الانقلاب العام على التصورات العقلية الاعتزالية، وخروج ابن حنبل منتصرا، ومؤيَّدا من الدولة في القول بقدم القرآن، فانهار الموقف السابق الذي كانت تتبنّاه الدولة، في القول بالخلق. ظهر القصّاص وكأنهم متحلّلون من قيود الإسناد التي أصبحت، بعد المحنة، تغري الجميع في التعلّق بها. رُسمت للقصّاص صورة المارقين المعتزلة الذين عطّلوا سلسلة الإسناد التي اختصت بها هذه الأمة، من دون سائر الأمم، فطالهم ما طال ذرية واصل بن عطاء. وتوالى تكرار منع القصّاص من الاقتراب إلى الجوامع، وأُحلّ الضرب بمن يحضر مجالسهم. في القرن الرابع انتهى الأمر بقاص الجماعة قبل ثلاثة قرون إلى أن يُدمج مع أصحاب النجوم، والمشعوذين، والمكدّين، ويطارد في أزقة عاصمة دار الإسلام.

كثير من مظاهر ذم القصّاص خضعت لخلفيات الصراع الذي شهده القرن الثالث بين أنصار العقل وأنصار النقل، فالقصّاص لا يراعون تقاليد الرواية، طبّقت عليهم شروط المحدّثين في الإسناد. صالح المرّي، الذي كان يحتفى به قبل قرن، وهو يتخشّع بحزن في مسجد البصرة، رسمت له صورة قاتمة، فيما بعد، فقد اتهم، كما رأينا، بأنه ضعيف في أحاديثه، وحذر من مروياته لأنه لم يتقيد بالإسناد[110]. وتلك تهمة طالت محمد بن إسحاق زعيم أهل السير في تلك الفترة تقريبا. الخروج على السند يعدّ مروقا في ثقافة نقلية، أضيفت إلى ذلك تهمة جديدة: البكاء. وكما هو معلوم فصالح المري كان يتحزّن في قصصه. بالغ القصّاص وراحوا يستثيرون العواطف الخبيئة في نفوس المستمعين، ويتركونهم حيارى وسط حومة من بكاء التأثر، وعدّ ذلك، من وجهة نظر المتشدّدين، نقيصة، فالتسبب في البكاء ليس من وظائف القاص[111]. كل جديد ينبغي مضاهاته بالموروث، فما وافقه أُخذ به، وإلا فهو بدعة. راحت تتهشّم الصورة الموروثة للقاص، وتحل مكانها صورة إكراهية مشينة له، فهو كذاب، مراءٍ، لا يوثق بحديثه[112]. في هذه الحقبة، وفي ظل هذه الظروف، أصبح القاصّ يوصف بأنه مخلّط أو مُضحِك. ويقدّم المسعودي (346=957) صوراً ساخرة عنهم[113] تطابق، بصورة مثيرة، ما كان يروّج ضدهم من تهم.

وضع القصّاص في معارضة مباشرة مع القرآن والحديث النبوي، أي في معارضة مع القرّاء والفقهاء والمفسرين والمحدثين، فعدّوا من أصحاب البدع، والبدعة "إحداث ما لم يكن له أصل"[114]. ونهى الرسول عنها، بقوله "إياكم ومُحدَثات الأمور، فإنّ كل مُحدَثة بدعة، وكل بدعة ضلالة"[115]. ولماّ كان القص، بدلالته الجديدة، لا ينهض على أصل، إنما هو إبداع ونسج من لاشيء، على نقيض ما كان عليه أمره من قبل، فقد خرج على

الفضاء الدلالي الذي حدّده القرآن والرسول، وراح يتكوّن على غير مثال. هذه الحجة وأمثالها جرى تعويمها في فضاء ثقافي وديني تتنازعه رهانات الصراع بين القديم والحديث. إلى ذلك، رسمت صورة شخصية للقاص، توافق التعمية المقصودة، فمن تمام آلة القصص، أن يكون القاص أعمى، ويكون شيخا بعيد مدى الصوت[116].

العمى والشيخوخة، في هذا السياق، لا يقصدان لذاتهما، إنما يفهمان، ويكتسبان معنى خاصا، ضمن نسق ثقافي يصف الخارجين عليه بالعماء والضلالة وغياب العقل بسبب الكِبَر. حينما يغيب البصر والعقل، يسقط المرء في عتمة سحيقة. الشيخوخة والعمى ركيزتان أساسيتان للتخريف، وإيراد المبطلات، والمهلكات. فلا غرابة أن نجد أن كل الأفق الدلالي للخرافات يرتبط بفساد التصورات الدينية في الكِبَر. صورة القاص المفسد، فاقد البصر والبصيرة، والمبتدع، والضال، كانت من لوازم ثقافة تصطرع في قلبها نزاعات القيم الكبرى بين الارتماء في ماض صار براقا وجذابا وشفافا، كلما ابتعدنا عنه، وحاضر يغطس بالصعاب، والكثافة، والتنوعات الجديدة، يوما إثر يوم، دُفع القصاص إلى ظلام البدع. ولكن هل يمكن اختزال الأمر إلى دور القصاص فقط، أو إلى دور خصومهم؟ هل كان كل ذلك يقع بمعزل عن انكسار النسق الثقافي العام، وتغير التصورات الموروثة عن وظيفة القصاص، ووظيفة الأدب، بصورة عامة؟ تلك قضية تلزمنا العودة ثانية إلى كشف التغيرات في السياق المصاحب لفعالية القص، فبظهور الطابع الإنساني للثقافة العربية الإسلامية انفصل القاص عن المرجعيات الدينية والوعظية التي كانت تحكمه من قبل.

تحرّر النزعة الإنسانية المبدع من الشروط الصارمة للتقاليد، وتمنحه حق الاختلاف، ولكن هذا إنما هو مظهر فحسب من التقاليد الثقافية في تلك الحقبة، فتلك المرجعيات مازالت راسخة في أذهان المحدّثين، راسخة بوصفها جملة من القواعد الموروثة في البنية الذهنية العامة، لكنها راحت تتأزم من الداخل؛ لأنها لم تعد تمتلك الكفاءة في التواصل الثقافي، ولا تفي الحاجات المتجدّدة. والحق فقد انشطر الموقف تجاه القصّاص إلى شطرين: قلّة يمثلها المتشدّدون المناهضون لهم، وأغلبية تهفو أسماعها إليهم. ومن المفيد أن نعيد بناء صورة استعادية للتحولات وأسبابها، فذلك يكشف أن القاص الذي كان انتزع الاستئثار بالمكانة الرفيعة في القرن الأول والثاني، بدأ يستعيدها في وسط مختلف، ودور مغاير. وهذا التغيير يتصل بالتحولات الذهنية والذوقية للنسق الثقافي السائد. أصبح المجتمع الإسلامي أكثر تنوعا، غزته التعدديات الثقافية والعرقية، وأعيد تنشيط الثقافات القديمة، وفتح الأفق على الثقافات الفارسية، واليونانية، والهندية، وظهرت المدن الكبرى التي تستقطب الأدباء والوراقين ومحبّي الأدب، ومن المتوقع أن تتفاعل كل هذه المؤثرات فيعيد القصّاص رسم أدوارهم في ضوئها.

يكشف مسار القص والقصّاص خلال القرون الأربعة الأولى التشكّلات الجديدة في البنية الثقافية والاجتماعية، والانهيارات النسقية للموروث القديم. اكتمل جمع الموروث، ودوّن، صار مادة شائعة ومقيّدة في المتون الكبرى، في حين أن الصلة التواصلية بين القاص والناس كانت تقتضي تحديثا في العلاقة والمادة المروية. وقع الصدام بين المتشدّدين والقصاص، وامتد ذلك إلى العامة المناصرين الأشداء للقصاص، وصور الذم التي تحملها المصادر عن القصاص تعود إلى هذه الحقبة. ومن الخطأ أن يُعدّ امتهان القاص أمرا خاصا به دون سواه، فقد انحدرت القيمة العامة للقول الأدبي. الشعراء الذين كانوا في العصور الأولى يحتفى بهم على المستوى القبلي أصبحوا يتزاحمون أمام قصور الخلفاء، والوزراء، والولاة، إلى درجة ظهرت فيها بطانات المدّاحين حول الطامحين والأثرياء، وتحوّلت مكانة الشاعر الرفيعة في العصر الجاهلي وطوال القرن الأول إلى تابع، ومضخّم لصور الممدوحين، نُسي دور زهير بن أبي سلمى، وعنترة، وعمرو بن كلثوم، بل لم يعد بالإمكان تصور أن يقوم شاعر بما قام به امرؤ القيس في بحثه المضني من أجل استرداد مُلك مضاع، وهو بحث جعله ينقطع فجأة عن لذاته وحسيته.

انهارت قيمة القول الأدبي بسبب المزاحمة المتنامية للنصوص الدينية، وحواشيها، وتفسيراتها، وانهمك كثيرون في استنباط المعايير الأخلاقية والروحية منها، وتغيرت وظيفة الأدب، ففي الشعر، قبل هذا العصر، كان زهير وسيطا يمتص تناحرات القبائل، وحسان بن ثابت يصوغ رؤية الإسلام شعرا بتوجيه من الرسول، وعمر بن أبي ربيعة يعترض بفروسية قوافل الحجيج من النساء، يتغزّل بأعلاهن مقاما، ويترنّح العذريون في عذابات الشوق العارمة: قيس بن الملوح، وجميل بثينة، وكثيّر عزة، وشعراء الخوارج والعلويين ينخرطون في فعاليات قتالية وفكرية، حتى شعراء النقائض كانت تفصلهم عن الحضيض مسافة كبيرة، فدورهم الترويحي ـ التهكمي يمتص احتقانات التغيير الاجتماعي، ويذكّر بالانتسابات القديمة، والمآثر القبلية، وجمهورهم في البصرة يتسلّى بالخصومات اللفظية حيث ينتهي فعل القول حالما يتوارى الشاعر. بدأ الجمهور يدرك أن المنازعة الشعرية ملهاة وقورة مبطنة بالوعود، والتجريحات الشخصية، لا يراد بها إلا إحياء تقاليد الإنشاد القديمة وأسواقه.

كان الشاعر يمثل في العصور الأولى مرجعية لها قيمة، أما فيما بعد فقد تناثرت تلك المرجعية، فانخفضت قيمة القول الأدبي مقارنة بأقوال جديدة تنامت، ونجحت في أن تكون أساسا للمؤسسة الدينية والدنيوية. ابتعد الشاعر عن دوره مرغما. وقع في المجال الخطير: تبعيته لأصحاب السلطة، والنخب الفاعلة في المجتمع. يعبر ابن خلدون في مقدمته عن هذا الانكسار في السلوك والقيمة والوظيفة لكل من الشعر والشعراء، ففي عزّ الدولة تقرّب إليهم الخلفاء يجزونهم" بأعظم الجوائز على نسبة الجودة في أشعارهم، ومكانهم من قومهم،

ويحرصون على استهداء أشعارهم يطلعون منها على الآثار، والأخبار، واللغة، وشرف اللسان، والعرب يطالبون ولدهم بحفظها. ولم يزل هذا الشأن أيام بني أمية، وفي صدر دولة بني العباس، ثم جاء خلق من بعدهم، لم يكن اللسان لسانهم من أجل العجمة، وتقصيرها باللسان، وإنما تعلموه صناعة، ثم مدحوا بأشعارهم أمراء العجم الذين ليس لسانهم اللسان لهم، طالبين معروفهم فقط، لا سوى ذلك من الأغراض، كما فعله حبيب، والبحتري، والمتنبي، وابن هانئ، ومن بعدهم... فصار غرض الشعر في الغالب إنما هو الكدية والاستجداء لذهاب المنافع التي كانت فيه للأولين... وأنف منه لذلك أهل الهمم والمراتب من المتأخرين، وتغير الحال، وأصبح تعاطيه هجنة في الرئاسة، ومذمة لأهل المناصب الكبيرة. والله مقلب الليل والنهار"[117].

شخّص صاحب المقدمة طبيعة الانقلابات البطيئة والشاملة في الأدوار والوظائف الأدبية، وكشف الزحزحة المتواصلة لقيمة الشعر وتدهوره حتى صار عيبا يأنف منه أهل الهمم، لهذه الزحزحة ما يناظرها في السرد. كان خطباء الجاهلية وكهّانها وقصاصها في مقام رفيع، وبنزول القرآن انهار النسق العام للمرويات الجاهلية بين حظر على المختلف، ودمج للمؤتلف، صار القول الإلهي في الصدارة، وسيّج بمنظومة لاهوتية جعلته متعاليا، وانخرط القصاص يثرون الروح الوعظية في القرن الأول وشطر من الثاني، ويستثمرون الهامش المحدود لهم في التذكير، وكانوا في الصميم من الجماعة الإسلامية، وطرأ على أوضاعهم، ما طرأ على أوضاع الشعراء من تغيير في البنية الثقافية والاجتماعية، ظهرت المؤثرات الأجنبية، وتفاعلت تلك المؤثرات مع الأدب العربي، فانفتحت آفاق التنوع. انحسر النمط الموروث من القول، وراح القاص يتكسّب كالشاعر، ويحاول الابتعاد عن القيود الموروثة، ويستجيب للتغيرات الجديدة، وفي مقدمة ذلك حاجات العامة، وتلبية رغباتهم التي لا تنتهي، فارتسمت صورته كمهرّج، ومضحك، ومخرّف، ومخرق.

كشف الجاحظ وجها آخر لهذه القضية، يتصل هذه المرة ليس بالشاعر إنما بالقاص: انهيار مكانة القصّاص، أو ما اصطلح عليه بـ"فساد عرق القصّاص". رسم صورة عميقة للتحولات فعمّم الفكرة نفسها التي وقف ابن خلدون عليها. أرّخ لمجتمع القصّاص في البصرة، حيث بدأت تظهر، منذ وقت مبكر، أهمية هذه الجماعة التي اجتذبت إليها الأسماع، وقد بيّن لنا ابن عون، وهو من رجالات النصف الأول من القرن الثاني، كيف كان مسجد البصرة يغصّ بحلقات القصاص، حتى اختنقت حلقات الفقه، وتوارت، فلم تبق إلا واحدة، لم يعد أحد يجلس إليها، أما الجاحظ المعمّر، والبصري الأصيل، فيمكن عدّه من كبار شهود العيان على تحولات القصّاص، والبخلاء، والظرّف، والجواري، والموالي،

والقيان، وعموم المهمّشين في البصرة حيث نشأ وسط تلك الجماعات، وتعلّم طقوس القص، وأصغى بعمق إلى القصّاص.

كانت البصرة المكان الأول للترجمة قبل أن تنتقل إلى بغداد نحو نهاية القرن الثاني بعد أن امتصّت العاصمة معظم الكتاب والشعراء والعلماء إليها، وهنالك تعرّف الجاحظ على التداخلات الأولى للثقافات العربية، والفارسية، والهندية، لم يخب وهج البصرة بظهور بغداد، وكانت تبلورت فيها من قبل أهم اتجاهات الفكر، والأدب، واللغة، والرواية، وأسهمت في ذلك أعراق كثيرة، وهذه الخلفية تضيء لنا تفسير الجاحظ للانكسار العام الذي لحق بالقص، حينما اختار لذلك أعرق سلالات القص، عائلة الرقّاشي الكبيرة، وهي سلالة مارست الخطابة والقص عبر القرون منذ عهد الأكاسرة إلى العصر العباسي، وعرفت التحولات العرقية والثقافية والدينية. رأس الأسرة، جدهم الأعلى، من خطباء كسرى، ولما انهار ملك الأكاسرة جرى تحوّل كبير في حال السلالة لكنها حافظت على القص.

ظهر أول شخص معروف في ظل الثقافة الجديدة: الثقافة العربية ـ الإسلامية، وطُمست الجذور القديمة بطمس ثقافة أهلها. هذا الشخص هو أبان الرقاشي، عاش في وقت مبكر من القرن الأول، وأنجب ولدين: عيسى ويزيد، وكل منهما مضى يعمّق مسار الأسرة: احتراف القص والخطابة. كان يزيد من أصحاب أنس بن مالك والحسن البصري، وكان يقصّ، ويعظ، ويتكلّم، في مسجد البصرة في حدود نهاية القرن الأول، فالحسن توفي في نهاية العقد الأول من القرن الثاني، وُصف يزيد بن أبان بأنه كان زاهدا عابدا، وعالما، وقاصا مجيدا، أما الأخ الآخر عيسى بن أبان فأعظم مآثره الخالدة إنجاب الفضل، القاص والسجاع الذي أذهل البصريين بقصصه، ووصفه الجاحظ بأنه قاص، ومتكلّم مجيد، وكنا استعنا به من قبل في تأكيد أسبقية النثر.

نشأ الفضل الرقاشي وسط الجدل الثقافي الخصب الذي أدى إلى ظهور الاعتزال، وتشبّع بالقصص، وكان من أشهر قصّاص عصره، أثرى وجوده عالم القص المزدهر، وأورث تلك الموهبة لابنه عبد الصمد الذي كان من معاصري الجاحظ، ذُهل الجاحظ وعامة البصريين من عبد الصمد الرقاشي؛ لأنه كان يضمّن قصصه معلومات تفصيلية ترد في سياق الاعتبار بخلق الكائنات، شغل بالحديث مرة عن "خلق البعوضة" واستغرق منه ذلك ثلاثة مجالس قصصية تامة. رأى الجاحظ، وهو من المهتمين بشأن الحيوانات، ذلك ميزة متفرّدة من قاص خصّص ثلاثة مجالس لخلق البعوضة. وكان استعراض المعلومات من تقاليد التفوق، يُذهل التوسع، والإغراق في التفاصيل، جمهورا يترقب المعرفة، ويهيم بالتخيلات. جرى طوال قرنين الحفاظ على تماسك سلالة القصاص بصون حرفتها، رغم التحولات الجذرية من الحقبة الكسروية إلى الإسلامية إلى الأموية إلى العباسية، فما الذي جرى لتخور

السلالة ويلحقها الفساد؟ يجيب الجاحظ: كان الرقاشيون الأوائل "خطباء الأكاسرة، فلما سُبوا، وولد لهم الأولاد في بلاد الإسلام، وفي جزيرة العرب، نزعهم ذلك العرق، فقاموا في أهل هذه اللغة كمقامهم في أهل تلك اللغة، وفيهم شعر وخطب، وما زالوا كذلك حتى أصهر الغرباء إليهم، ففسد ذلك العِرق، ودخله الخور"(118).

يكمن مفتاح فكرة الجاحظ في جملة "أصهر الغرباء إليهم". قلّة من الكتاب القدماء استخدموا هذا التعبير، والفعل أصهر نادر الاستعمال، بعض مشتقاته وردت في القرآن والحديث النبوي، وهو يحيل على الذوبان، والتلاشي، والقرب، والاندماج. فسد القص حينما غزاه الأدعياء من القصاص، أولئك الذين أغرتهم جاذبية القص، ولم يكونوا مؤهلين له. وفي المأثور تحذير من فساد العِرق، ثمة تعارض بين الدعوة لصفاء العِرق، وبين الانصهار والتهجين، انتهكت أصالة عِرق القصاص، وهي حرفة القص، حينما أصهر الغرباء إلى سلالة الرقاشي، أي دنوا منهم، ولبسوا لبوسهم، وامتزجوا فيهم. انتهكت تقاليد القص، فخارت السلالة وسقطت. حامى الجاحظ عن آل الرقاشي، وتتبّع تاريخهم المجيد منذ حقبة الأكاسرة، لكنه لم يأت على أخطار التحولات التي عرفتها السلالة، فهي لا تقاوم التغيرات، فتتكيّف مع كل عهد، وكل عصر، وكل ثقافة. القص فن عابر للثقافات، واللغات، والأعراق، لكن الفساد يطال القص حينما يقع تخريبه من الداخل، من أولئك القصاص الذين لم يُعدّوا لتولّي هذه المهمة الكبيرة.

بعد هذه النقطة يلتقي الجاحظ بابن خلدون، انطلق هو من دائرة ضيقة: أسرة الرقاشي العريقة، ليتوسع في تفسير الأمر، في حين قدم ابن خلدون تحليلا شاملا لانهيار القيم الشعرية، لكن التحليلين يشتركان في فكرة الدفاع عن النقاء: نقاء العِرق عند ابن خلدون، ونقاء الحرفة عند الجاحظ. يدافع الجاحظ عن النوع. يصاب القص بالفساد، ويلحقه الخور، حينما يتخطّى الحدود المرسومة له أدعياء يحتمون به، وتنهار القيم الشعرية حينما يغزو نسق نسقا آخر. الخور هو الضعف والانكسار، ذلك ما انتهى إليه أمر القص في نهاية عمر الجاحظ، فارتسمت للقاص صورة مشوّهة في المخيال العام، صورة المخرّب، والمرائي، والمفسد، والمبدع الذي يختلق التوهمات، فيهدم ركائز اليقين في النفس والعقيدة، إنه لا يريد الامتثال للنسق الصارم لا في الإسناد، ولا في المتون المحتملة الوقوع، ولهذا ظهر على هامش الثقافة التقليدية، كمنعش للفتن، ومتسبّب للمروق عن الاستقامة الاعتبارية للموروث السائد.

رأى القصّاص أنه لا يمكن المضي إلى النهاية في مسار خاطئ، فالقص فن يقوم على الاختلاق والتوهم، وهو سلسلة متراكبة من المرويات السردية التي تقوم بتمثيل الأحداث وليس توثيقها، ويمكن لوظائفها أن تكون اعتبارية، كما كان الأمر في العصر الجاهلي

والقرنين الأول والثاني، وجود القص يتلاشى شيئا فشيئا، إذا ظل مقيدا بشروط التوثيق المباشر، وخدمة الدين، ولابد أن ينفصل عن تلك الشبكة المتلازمة من الموضوعات المقدّسة، لينهل من أحداث الحياة والتاريخ بطرق رمزية متعددة الأساليب والاتجاهات، لكن استقلال القص يضرب المركزية الدينية في الصميم، تلك المركزية التي رسخها الوحي، وفسّرت تفسيرا داعما لهذه الفكرة. وبالإجمال، وقع صدام في البنية النسقية بين الحديث النبوي، والقص، ورجّحت الكفة الأولى لأنها تستند في دعواها إلى قوة الدين، في حين وصم القصّاص بالمروق، وطوردوا، ونُكّل بكثير منهم، وظلوا مدة طويلة خارج مجال الوعي الرسمي للثقافة العربية، فلا نجد تقديرا، ولا وصفا لأعمالهم، إلا في سياق الذم والانتقاص، وباستثناء إشارتين أو ثلاث، لا توجد طوال ألف سنة تقريبا، إلا إشارات انتقاصية، لعيون المرويات السردية، كما هو الأمر بالنسبة لألف ليلة وليلة، والسير الشعبية.

دفعت الثقافة المتعالمة، بمرور الزمن، المتخيلات السردية إلى الوراء، وحجزتها خلف ستار سميك يحوم الشك الكامل حولها، فغزت تلك المرويات أوساط العامة، ولا تُعرف بالضبط التطورات البنيوية والأسلوبية والدلالية لها في ذلك الوسط الغامض في القرون الوسطى الإسلامية، طوال المرحلة الشفوية التي كانت عليها؛ لأن التواريخ الرسمية لم تعط لنفسها الحق بالانحدار إلى عالم الحضيض لتصوير التلقّفات الحارة لتلك المرويات بين العموم، سوى إشارات مترفعة وعابرة ـ لابن كثير والمسعودي وابن النديم ـ فليس من اللائق ذكر أي شيء عن الفئات المهمّشة ومروياتها المدنّسة بالفحش والركاكة، لكن نظرة عجلى إلى تلك المرويات، بعد أن استقرت في مدونات ضخمة في القرون المتأخرة، تكشف أنها خُصّبت بالتخيلات الجامحة، والرغبات المؤجلة، فسَرَتْ فيها أحلام كثيرة حول العدالة والحق والبطولة والحب والإباحية، وتحرّرت من ضغط الخاصة حينما التجأت إلى وسط خاص أضفى عليها قيمة تداولية، فأصبحت كناية عن استبطانات رمزية رافضة للتفكير النمطي الذي أشاعته في الثقافة والفكر والأدب التفسيراتُ المغلقةُ للدين، وتُعدّ لذلك تمثيلات إغوائية، ساخرة، لما يمور في الأوساط الشعبية، ويمكن تأويلها على أنها معارضة تهكمية للأطر الخطية الفاعلة في الثقافة العربية والإسلامية، وتفسيراتها المغلقة. وبسبب ذلك وصمت بالدونية، تلك الدونية التي تحرص عليها المجتمعات التقليدية في تقسيمها الناس إلى عامة وخاصة، وتحرص أكثر في تكريس الثنائية نفسها في الفكر والآداب والفنون.

قال أبو الريحان البيروني إنَّ "قلوب العامة إلى الخرافات أميل"[119] لأن "بواطنهم مشحونة بحب الهوى"[120]. فكرة "الهوى" ملازمة للعامة، إنها تتصل بالأهواء، والتقلّبات، والرغبات السرية الهوجاء، ولم تحتل العامة في البيئة الثقافية العربية الإسلامية إلاً موقعاً هامشياً، فالفقهاء يحّيدون هذه الفئة العريضة، وينظرون إليها بوصفها جماعات من الرعاع

التي لا يمكن الاطمئنان إليها، ولا يمكن توقير الآداب التي تقوم بتمثيل أحلامها، وعلاقاتها، ورغباتها. أفضى هذا إلى ظهور ثنائية الخاصة/ العامة، إذ انتدبت الأولى نفسها، لقيادة الثانية والإشراف عليها، وتبع ذلك أنْ ظهرت ثنائية قصص العامة، وقصص الخاصة.

وقال الليث بن سعد (185=791) إنَّ قصص العامة "مكروه لمن فعله، ولمن استمعه"[121] لأنه يستهوي العامة، ولا هدف من ورائه، إلاّ الكسب، والخداع، والمبالغة، والتسلية، ويتميز هذا القصص، بأنه لا يحتمل الصدق الذي اشترطه الإسلام، ولا يعنى بالإسناد الصحيح. كان قصّاص العامة، يروون أخبار أقوام مشوا على الماء، أو خرجوا إلى الصحاري من دون ماء أو زاد، فضلاً عن الأخبار المستحيلة التي لا تختلقها إلاّ مخيلة قاص. ومن ضمن هذهِ الأخبار، المرويات الإسرائيلية التي وجدت لها بين العامة وسطاً مناسباً للازدهار، وسوغّ وجودها في الثقافة العربية، حديث للرسول، قال فيه "حدِّثوا عن بني إسرائيل ولا حرج" وهو الحديث الذي اختلف الفقهاء والمحدثون حول قصد الرسول فيه[122]. وروي عنه قوله "حدثوا عن بني إسرائيل، فإنه كان فيهم العجائب". وعن عمران بن حصين، قال: كان الرسول "يحدثنا عامّة ليلة عن بني إسرائيل، لا يقوم إلا لعظم الصلاة"[123].

اندرجت المرويات الإسرائيلية في قصص العامة، وكانت تعنى بأخبار الخلق، والجنة، والطوفان، والأنبياء، والرسل، ووجدت لها أيضاً صدى كبيراً في تواريخ الطبري، والمقدسي، والمسعودي، وابن الأثير، وجملة من كبار المفسرين كابن كثير والطبري، واستفحل أمرها عند الثعلبي، والكسائي اللّذين خصّاها بكتب قائمة بذاتها سميت بقصص الأنبياء، وتطورت من أخبار قصيرة، منسوب معظمها إلى كعب الأحبار، ووهب بن منّبه، وعبدا لله بن سلاّم، إلى مرويات مستفيضة حول بدء الخليقة، والنزول من الفردوس، وما جرى للأنبياء من مآسٍ في أقوامهم. وقدّم ستيتكفييتش تفسيرا للصلة بين الإشارات القرآنية وقصص الأنبياء، فرأى أن كثيرا من القدحات السردية في القرآن وما تضمنه من ممكنات ذات تكوين أسطوري أو قصصي كانت أساسا سرديا مغريا وثمينا، فعلى امتداد القرون الإسلامية الاولى كانت الشذرات السردية في القرآن والحديث تلتقط بوصفها توشيحات قصصية في كتب الخلاصات، والنوادر الموسوعية التاريخية، وكانت تُمزج بمواد خرافية كثيرة التداخل، وتغربل مما يجاورها من ثقافات شفوية وغير كتابية، ثم تكوّن منها قصص متماسكة ووحدات فكرية، فنشأت من بين أشياء كثيرة، تراجم خيالية عربية إسلامية لقصص حياة مختلف الأنبياء[124].

كلما كانت قصص العامة تتطور من أجل تأسيس وجودها، بخروجها على الإسناد الحقيقي والصدق، كان موقف الخاصة يزداد عنفاً تجاهها، ويعمل على تغييبها؛ لأنها تهدف

إلى إلهاء المؤمن عن دينه، فهو ينشغل ولا يعتبر بها[125]. كان القصص يلتزم الدقة والتقصي، ويقوم بمهمة الوعظ والتذكير، فلما نأى عن ذلك، ليؤسس كيانه، صار بدعة، و"ترهات الأباطيل" و"هذيانات ذات معان غريبة"[126]. واستقام على يد ابن الجوزي، موقف شامل تجاه القصاص والقصص، استمده من سلطة السلف، التي هيمنت في القرون السالفة، فإلى الصياغة المتكاملة لموقف السلف من القصص تتجه عناية الفقرة الآتية.

6. الصياغة النظرية لموقف الإسلام من القصّ.

عقد ابن الجوزي، الباب الحادي عشر من كتابه "القصّاص والمذكّرين" لموضوع دالٍ هو "فيما ورد عن السلف من ذم القصص، وبيان وجوه ذلك". وسلطة "السلف" في الثقافة العربية ـ الإسلامية، تستمد قوتها، مما يصطلح عليه بـ "الأصول"، الأمر الذي جعل "السلف" يصوغون باستمرار رؤية "الخلف" في أمور كثيرة، لأن "علمهم العلم"[127]، كما يقول عبد القاهر الجرجاني.

يرى ابن الجوزي، وهو يورد أخباراً في ذم القصص والقصّاص، أنَّ القصص بدعة، وفيها تشبيه وإلهاء عن الحق، وتشغل عن السُنَن والآثار المنقولة، ولا تفيد ولا تعلّم، ويقدّم في كتابه هذا عن القصّاص، وفي أبواب من كتابه "تلبيس إبليس" ما يصحّ أن يوصف بأنه صياغة متكاملة لموقف الإسلام من القصص والقصّاص إلى عصره، وهو يستمد آراءه من "المأثور" الذي ورد في ذم القصص والقصّاص. يقيم ابن الجوزي موقف الإسلام من القصص والقصاص على ركائز محددة، تشمل: بيان موقف الإسلام من القصّاص، وكيف يقصّون، وماذا يقصّون، وتعود أسباب كره السلف القصص، كما يؤكد ابن الجوزي، إلى أحد ستة أسباب:

1. "إنَّ القوم كانوا على الاقتداء والإتباع، فكانوا إذا رأوا ما لم يكن على عهد رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ أنكروه، حتى إنَّ أبا بكر وعمر لما أرادا جمع القرآن، قال زيد بن ثابت: أتفعلا شيئاً لم يفعله رسول الله صلى الله عليه وسلم؟"[128].

2. "إنَّ القصص لأخبار المتقدمين تندر صحته، خصوصاً ما ينقل عن بني إسرائيل، وفي شرعنا غُنية. وقد جاء عمر بن الخطاب بكلمات من التوراة إلى رسول الله، فقال له: أمطها عنك يا عمر! خصوصاً إذ قد علم ما في الإسرائيليات من المحال، كما يذكرون أن داود ـ عليه السلام ـ بعث أوريا حتى قُتل وتزوج امرأته، وأنَّ يوسف حلّ سراويله عند زُليخا. ومثل هذا محال تتنزه الأنبياء عنه، فإذا سمعه الجاهل هانت عنده المعاصي، وقال: ليست معصيتي بعجب".

3. "إنَّ التشاغل بذلك، يشغل عن المهم من قراءة القرآن، ورواية الحديث والتفقّه في الدين".

4. "إنَّ في القرآن من القصص، وفي السنة من العظة، ما يكفي عن غيره، مما لا يتيقّن صحته"

5. "إنَّ أقواماً ممن كان يُدخل في الدين ما ليس منه قصّوا، فأدخلوا في قصصهم ما يفسد قلوب العّوام".

6. "إنَّ عموم القصّاص لا يتحرّون الصواب، ولا يحترزون من الخطأ، لقلّة علمهم وتقواهم، فلهذا كره القصص مَنْ كره".

إذا نظرنا إلى أسباب ذم القصص نجدها تنتظم في محاور ثلاثة، فهي: أولاً: تخرق ثبات الأصول، وهي في هذا بدعة، وثانياً: تخرج على محتوى الأصول إذ تشغل الناس عنها، وثالثاً: تكرّس سلوكاً يهدف إلى الإفساد؛ لأنها لا تحترز من الخطأ. وسيبقى هذا النسق الثلاثي من محاور الأسباب: الابتداع، والإشغال عن القرآن والحديث، وإفساد العوام، موجّهاً لموقف الإسلام من القصص. أما "آفات القصّاص" التي يوردها ابن الجوزي، فهي:

1. إنهم "يضعون أحاديث الترغيب والترهيب"[129]. وتورد المصادر أخباراً كثيرة عن ذلك[130].

2. إنهم "تلمّحوا ما يزعج النفوس، ويطرب القلوب، فنوّعوا فيه الكلام، فتراهم ينشدون الأشعار الرائقة الغزلية في العشق". ويفصّل الغزالي في هذه الآفة، فيقول "أكثر ما اعتاده الوعّاظ (=القصاص) من الأشعار: ما يتعلق بالتواصف في العشق، وجمال المعشوق، وروح الوصال وألم الفراق، والمجلس لا يحوي إلاّ أجلاف العوام، وبواطنهم مشحونة، وقلوبهم غير منفكّة إلى الصور المليحة، فلا تحرك الأشعار في قلوبهم، إلاّ ما هو مستكنٌّ فيها، فتشعل فيها نيران الشهوات، فيزعقون ويتواجدون"[131]، وتورد المصادر مشاهد كثيرة، لأفعال التواجد والاستغاثة التي تحدث في مجالس القصاص[132].

3. منهم من "يُظهر من التواجد والتخاشع زيادة على ما في قلبه. وكثرة الجمع توجب زيادة تعمل، فتسمح النفس بفضل بكاء وخشوع، فمن كان منهم كاذبا، فقد خسر الآخرة، ومن كان صادقاً، لم يسلم صدقه من رياء يخالطه" وغالباً ما يتحوّل مجلس القاصّ، في هذه الحال، إلى مجلس بكاء ونواح. وقد كان بـ"مرو" قاص يبكي بمواعظه، فإذا طال مجلسه بالبكاء، أخرج من كمّه طنبوراً صغيراً فيحركه، ويقول، مع هذا الغم الطويل يحتاج إلى فرح ساعة[133].

4. منهم من"يتحرك الحركات السريعة التي يوقع بها على قراءة الألحان، والألحان التي أخرجوها اليوم مشابهة للغناء، فهي إلى التحريم أقرب منها إلى الكراهية، والقارئ يطرب، والقاص ينشد الغزل، مع تصفيق بيديه، وإيقاع برجليه، فتشبه السكر. ويوجب ذلك تحريك الطباع، وتهييج النفوس، وصياح الرجال والنساء، وتمزيق الثياب لما في النفوس من دفائن الهوى، ثم يخرجون، فيقولون كان المجلس طيباً، ويشيرون بالطيبة إلى ما لا يجوز".

وعلى الرغم من الاختلاف، فيما روي عن الرسول، حول الغناء كما يقول ابن القيسراني (502=1113) إلاّ أنه سمح بغناء التذكير لا غناء إثارة الهوى في النفس، بيد أنّ الفقهاء المتأخرين كانوا، يتشددون في منع ذلك(134).

5. منهم من"يتكلم في دقائق الزهد ومحبة الحق سبحانه، فلبس عليه إبليس".

6. منهم من"يتكلم بالطامات والشطح الخارج عن الشرع، ويستشهد بأشعار العشق، وغرضه أن يكثر في مجلسه الصياح، ولو على فاسد".

7. منهم من"يزوّق عبارة لا معنى تحتها، وأكثر كلامهم اليوم في موسى والجبل وزليخا ويوسف. ولا يكادون يذكرون الفرائض، ولا ينهون عن ذنب". وهؤلاء قصاصو الإسرائيليات.

8. منهم من"يحثّ على الزهد، وقيام الليل، ولا يبّين للعامة المقصود، فربما تاب الرجل منهم، وانقطع إلى زاوية، أو خرج إلى جبل، فبقيت عائلته لا شيء لهم، وكثير من هؤلاء، يهيمون على وجوههم دون جدوى، مما يسبب هلاكهم"(135).

9. منهم من"يتكلم في الرجاء والطمع، من غير أن يمزج ذلك بما يوجب الخوف والحذر، فيزيد الناس جرأة على المعاصي، ثم يقوّي ما ذكر بميله إلى الدنيا من المراكب الفارهة والملابس الفاخرة، فيفسد القلوب بقوله وفعله". وكان القاص أحمد الغزالي، لا يقص إلاّ بعد أن يُجمع له ألف دينار(136).

10. منهم من"شرب الرئاسة في قلبه مع الزمان، فيُحبّ أن يُعَظم، وعلامته أنه إذا ظهر واعظ ينوب عنه، أو يعينهُ على الخلق كره ذلك، ولو صحّ قصده، لم يكره أن يعينهُ على خلائق الخلق". وحول هذا الأمر، يقول ابن عساكر" قلما تمر بدرس واعظ (=قاص) إلاّ وتسمع فيه الكذب على النبي صلى الله عليه وسلم، وعلى الأئمة والصالحين، ابتغاء الصيت والشُهرة فقط"(137). وحذّر الرسول من القاص المرائي والمختال الذي يطلب المجد والرئاسة لنفسه، أما المنازعة والتحاسد والتنافس بين القصاص.

11. منهم من"يخلط في مجلسه الرجال والنساء. وترى النساء، يُكثرن الصياح وجداً على زعمهن، فلا ينكر ذلك عليهن؛ جمعاً للقلوب عليه". ويزخر كثير من المصادر،

بوصف مجالس القصاص التي يختلط فيها الرجال والنساء[138].

12. منهم من "جعلوا القصص معاشاً يستمنحون به الأمراء والظلَمة، والأخذ من أصحاب المكوس والتكسّب به في البلدان". وهنا، يُشخّص ابن الجوزي ظاهرة التكسب بالقصص على غرار التكسب بالشعر.

13. منهم من "يحضر المقابر، فيذكر البلى، وفراق الأحبة، فيبكي النسوة ولا يحدث على الصبر".

تكشف "آفات القصاص" أنها من السعة بحيث تشمل الأركان الأساسية لفعالية القص، وهي: القاص، وما يقصّ، ولمن يقصّ، وهي الأركان التي انحدرت عنها، مكونات البنية السردية: الراوي والمروي المروي له. كما تكشف تلك "الآفات" أنّ ذم القصاص، لا يشمل القصص ذاته فقط، بل الأفعال التي ترافقه، فثمة من جهة أولى أفعال تصدر عن القاص، مثل: الارتعاد، والتباكي، ودق المنبر، ورمي الأثواب، والحركات المثيرة، وارتداء الملابس الفاخرة زيادة في الهيبة، ومصافحة النساء مما لا يليق بقاص همّه الوعظ، وتقابلها أفعال تصدر عن المتلقين مثل: التواجد، والتخبيط، وتخريق الثياب، واللطم على الوجه، والاستغاثة، والصياح، وثمة من جهة ثانية، أقوال تصدر عن القاص، لا أساس لها من الصحة، مثل وضع الحديث، وتقويل المحدّثين، وخلط الأسانيد، وتحريف أقوال القدماء، ورواية ما يتصف بالكذب، والخوض جهلاً في أدلة الأحكام من قرآن وسنّة، وإلقاء أشعار الغزل والعشق والمحبة، وتقابلها، استغاثات الوجد، وصياح النساء، الأمر الذي يفضي بالنساء إلى رمي الملابس، ويرافق ذلك أحياناً غناء وطرب، يهيج الطباع، ويطرب النفوس، وما مقصد القاص من ذلك، إلاّ أخذ العطاء، وطلب المال، والفحش في كنز الثروة، شأن بعض القصاص في مصر وشيراز وغيرهما[139].

بعد أن فرغ ابن الجوزي، من إيراد "آفات القصاص" انصبّ اهتمامه على الشروط الواجب إتباعها عند القص، فعَقَد لها باباً بعنوان "في ذكر مَنْ ينبغي أن يقصّ ويذكّر" جاء فيه "لا ينبغي أن يقصّ على الناس إلا العالم المتّقن فنون العلم، لأنه يُسأل عن كلّ فن.. ولابد أن يكون حافظاً لحديث رسول الله، عارفاً بصحيحه وسقيمه، ومستنده ومقطوعهِ ومعضله، عالماً بالتواريخ، وسير السلف، حافظاً لأخبار الزهاد، فقيهاً في دين الله، عالماً بالعربية واللغة، فصيح اللسان.. وينبغي أن يقصد وجه الله تعالى بوعظه.. وأن يعتزل العوام، ليكون لكلامه وقع وهيبة". والشروط التي يشترط ابن الجوزي، توافرها فيمن يقص، تستعيد في ذاتها، شروط الشافعي، والبيهقي، وابن الصلاح، والغزالي، والبخاري، والآمدي، فيمن يحدِّث[140] بل هو يضيف إليها شروطاً جديدة، لم يكن الفقهاء والمحدثون اشترطوها في المحدّث، كالعلم بالتواريخ، وسير السلف، واللغة، وواضح أنّ موقف

الإسلام، حسب التفسير الذي عبر عنه ابن الجوزي، يهدف إلى إيجاد مطابقة بين القاصّ والمحدّث؛ الأمر الذي يفضي إلى وجود مطابقة بين القصص والحديث في الوظيفتين الاعتبارية والتذكيرية، ويسوغ ابن الجوزي، أمر التشدّد في شروط القاص، قائلاً، إنَّ "الفقيه إذا تصدّر لم يكد يُسأل عن الحديث، والمحدث لا يكاد يُسأل عن الفقه، والواعظ (=القاص) يُسأل عن كل علم، فينبغي أن يكون كاملاً".

ختم ابن الجوزي كتابه عن القصّاص، بباب "في ذكر تعليم القاصّ كيف يقصّ" يُستحسن الوقوف عليه، فذلك إنما يكشف الدائرة المغلقة التي يتكوّن في داخلها القصّ، بوصفه فعالية دينية في نظر الإسلام التقليدي. فإذا كان القاص عالماً يريد وجه الله بقصصه، غير راغب في شئ من الناس سوى وعظهم إلى طريق الصواب، فلابد من شروط، يهتدي بها، ليكون قصّه مطابقاً للهدف الذي انتدب نفسه له، وإلاّ عدّ من الضّالين والمرائين الذين يبتغون الوجاهة والرئاسة. ويرتب ابن الجوزي شروط القص، كما يفترضها الإسلام، بحيث تحيط، إحاطة كاملة، بشؤون القص من جميع المناحي، أفعالاً وأقوالاً، سواء أكانت صادرة عن القاص أم متلقي القصص، وفيما يأتي الشروط التي تتضافر فيما بينها لتحجز القص داخل سور الثقافة الدينية:

1. أَنْ يقتدي القاصّ بأصحاب النبي، الذين "كانوا إذا أرادوا الموعظة أمروا رجلاً أن يقرأ عليهم سورة، ثم صار المتكلم منهم يضم إلى القراءة أحاديث رسول الله".

2. أن يتخير طريقاً لا بأس بها للوعظ، ولا بأس بارتقاء المنبر" فقد ارتقاهُ رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ وأما الفراش فلا بأس عليه، فإنه يوجب نوعاً من الاحترام في النفوس، ألا ترى إلى أهبة الخطيب، ودقّه المنبر بالسيف، فإنه يزعج النفوس، فتتأهب لتلقّف الإنذار".

3. فإذا ارتقى القاصّ المنبر، ينبغي عليه السلام على الحاضرين "ولا بأس أن يقرأ القراءات على وجه التحزين، لا على طريق الألحان".

4. عليه أن يُثني على الله ورسوله، وعلى الإمام والرعية، فإذا" كانت له صناعة في إنشاء الخطبة أو كان يحفظ خطبة فيذكرها. ولا بأس، فإنّ الكلام المستحسن له وقع في النفوس".

5. "ليجتنب السجع في الدعاء... ووجه هذا أنَّ الدعاء ينبغي أن تبعثه حرقة الطلب، فإذا صدقت شغلت عن التصنع، ومتى وقع عن لا تصنع فلا بأس".

6. "فإذا أنهى الخطبة والدعاء، ذكر تفسير الآيات التي قُرئت، ودرج في تفسيرها مما

يليق به ذكر الوجوه والنظائر والأخبار المسندة والحكايات اللائقة بذلك".

7. "لا بأس أن يرفع صوته، ويظهر الجد في تحذيره ووعظه... فإنّ رسول الله، كان إذا خطب احمرّت عيناه، ورفع صوته، واشتد غضبه، كأنه جيش منذر".

8. "فإذا أنهى الكلام في التفسير، أجاب عن مسائل إن سُئل، ثم أمر القارئ فقرأ، وتكلم على الآيات بما يليق بها، ويصلح من المواعظ المرققة، والزواجر المخوّفة، فليدرج في كلامه أخبار الوعد والوعيد، والتشويق إلى الجنة، والتحذير من النار، وليأمر بالمحافظة على الصلاة، وينهى عن التواني عنها، وليحثّ على الزكاة، ويذكر الوعيد لمن فرّط فيها، وكذلك الحج والصوم، وليبالغ في ذكر بّر الوالدين وصلة الرحم، وفعل المعروف، وينهى عن المنكر، وأكل الربا، ويعلمهم عقود المعاملات، وليأمر بإمساك اللسان عن فضول الكلام، وغضّ البصر عن الحرام، وليخّوف من الزنا، ويذكر الأحاديث الواردة في جميع ما ذكرنا".

9. "وليكن ميله إلى المخوّفات أكثر ـ فإنّ الطبيب يقاوم المرض بضده ـ وقد غلب الطمع على القلوب، وقوي الرجاء وضعف الخوف، ولا بأس أن ينشد الأبيات الزهديات، فإنّ من الشعر حكمة".

10. "فإن رأى مُدعياً للوجد يصيح، حذّرهُ... وإن رأى متواجداً قد مزق ثوبه، أعلمه أنّ هذا من الشيطان، فإنّ الحق لا يفسد".

11. "وإذا حضر مجلسه نسوة، ضرب بينهنّ وبين الرجال حجاباً، وأشار إلى وعظهنّ، وتخويفهن من تضييع حق الزوج، والتفريط في الصلاة، ونهاهنّ عن التبرج والخروج".

12. "لا ينبغي للواعظ (=القاص) أن يتكلم في الأصول، إلاّ أنْ يقول: القرآن كلام الله غير مخلوق، وأخبار الصفات، تمر كما جاءت، ومهما خطر على البال من صفات الحق ـ عز وجل ـ أنه كذلك فهو بخلافه، لأنه "ليس كمثله شيء".

13. "ينبغي أن يترحّم على الصحابة، ويأمر بالكف عما شجر بينهم، ويورد الأحاديث في فضائلهم، ويلفت السائل إلى ما يلزمه من الفروض والواجبات".

14. "فإن وعظ سلطاناً، تلطّف عليه غاية ما يمكن، ولم يواجهه بالخطاب، فإنّ الملوك، إنما اعتزلوا الناس ليبقى جاههم. فإذا وجهوا بالخطاب رأوا ذلك نقصاً".

15. "لا ينبغي للواعظ (=القاص) أن يطيل المجلس".

16. "وليقصر على مجلس واحد في الأسبوع، فإن رأى الهمم متشوقة إلى الزيادة، جعلها مجلسين، ولا يزيد على هذا".

ما الذي يمكن استنتاجه، مما أورده ابن الجوزي، سواء ما تعلّق بالموقف العام من

القصص، وآفات القصاص، وأسباب ذمهم، أو بالشروط الواجب أتباعها من قبل القصاص، وكيف يقصون، وماذا يقصون؟. إنَّ نظرة إجمالية إلى ذلك، تكشف أنَّ ما عبر عنه ابن الجوزي، إن هو إلاَّ منهاج كامل، يضبط فعالية القص، ويوجهها توجيهاً محدداً، لتحقيق أغراض وعظية وأخلاقية ثابتة؛ ذلك أنَّ موقف الإسلام، لا يقتصر على وضع شروط ينبغي اتباعها فحسب، بل هو يقترح موضوعات القصص، ويوجب تنفيذها، غرض تهذيب السلوك الاجتماعي، والتعبير عن فروض الدين، فيكون مجلس القصص، بحسب موقف الإسلام، مجلساً دينياً، هدفه التوجيه والوعظ، يقف فيه القاص، موقف الواعظ الديني، على أدلة الأحكام من قرآن وسنّة وسير الفاضلين والأولياء، ثم ينحو منحى تعليمياً في بيان أصول العبادات، وشؤون المعاملات، إلى غير ذلك مما يندرج في علوم الحديث والفقه.

في الوقت الذي كان الموقف الديني التقليدي يتصلّب تجاه القص، كانت المرويات السردية قطعت شوطا طويلا في تكوّنها، بل إن بنياتها السردية الكبرى قد تشكلت، فظهرت الأنواع الأساسية في السرد العربي القديم، إلى درجة يمكن تفسير موقف ابن الجوزي على أنه جاء بعد ان استأثرت باهتمام العامة؛ فالمواقف الدينية، والأيدلوجية، والنقدية، لاتأتي إلا بعد فوات الأوان، وهو ما وقع في حالة المرويات السردية العربية التي كانت منذ القرن الثالث والرابع الهجريين تخطّت مرحلة الأخبار المفردة، المتفرّقة، ودخلت في مرحلة الأنواع، فبدأت تستقطب كل الشذرات، والنبذ، والأخبار المتناثرة، وتعيد انتاجها في أنواع واضحة الملامح والأبنية، ومع أن الموقف الذي صاغه ابن الجوزي تجاه القصص والقصّاص كان يهدف إلى امتصاص الأثر الكاسح لتلك المرويات السردية، لكنه يضمر اعترافا ضمنيا بأن أمرها قد استفحل، ولم يعد من الممكن وقف مدّها بدون تأجيج موقف أخلاقي ـ ديني ضدها في وسط عامة المتلقّين، وبخاصة النخبة الدينية والثقافية، فإلى تشكل تلك الأنواع وبنياتها السردية ينصرف اهتمامنا في الفصول اللاحقة. بعد أن فرغنا من المرجعيات التي تركت أثرها في تشكل المادة السردية في الثقافة العربية.

هوامش الفصل الثالث

1. الطبري، جامع البيان في تفسير القرآن، بيروت1: 36
2. ابن الجوزي، كتاب القصاص والمذكرين، تحقيق مارلين سوارتز، بيروت ص 11، وتلبيس إبليس ص23، وابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، بيروت2: 9، وأبو منصور الثعالبي، التمثيل والمحاضرة، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، القاهرة ص 170. أبو القاسم على بن المحسن التنوخي، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، تحقيق عبود الشالجى 1: 3، الغزالي، أحياء علوم الدين، القاهرة2: 337. وقوت القلوب2: 47. وانظر مادة (قصص) في المعاجم العربية
3. عبد الرؤوف المناوي، فيض القدير، القاهرة 1: 79، المبارك الجزري، النهاية في غريب الحديث 4: 70
4. الثعلبي، قصص الأنبياء المسمى بعرائس المجالس، القاهرة ص2 ـ 5
5. أبو الحسن الرمانى، وأبو سليمان الخطابي، وعبد القاهر الجرجانى، ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، القاهرة ص 23 , 25، والسيوطي، الإتقان في علوم القرآن، القاهرة2: 118 والباقلاني، التمهيد في الرد على الملحدة والمعطلة والرافضة والخوارج والمعتزلة، تحقيق محمود الخضيري وعبد الهادي أبو ريدة، القاهرة ص 29.
6. أبو منصور التميمي، أصول الدين، استنبول ص183
7. م. ن. ص 184
8. فخر الدين الرازي، المباحث المشرقية في علم الإلهيات والطبيعيات، طهران2: 523.
9. الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد احمد صقر، القاهرة ص 34
10. السكاكي، مفتاح العلم، تحقيق أكرم عثمان. بغداد ص 766
11. ابن الأثير، الكامل في التاريخ، بيروت 1: 9
12. السخاوي، الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ، تحقيق روزنتال، بغداد ص 49
13. أبو داود السجستاني، سنن أبى داود، القاهرة 2: 290، والقصّاص والمذكّرين ص 28 وقوت القلوب1: 195.
14. ابن هشام، السيرة النبوية، بيروت 2: 7. والذهبي، سير أعلام النبلاء بيروت ص 229. والمسعودى، مروج الذهب ومعادن الجوهر، بيروت 4: 134. وابن الأثير، الكامل في التاريخ2: 49. وابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، بيروت 2: 19.
15. تفسير الطبري 9: 231 تفسير القرطبي 6: 405
16. الكامل في التاريخ 49: 2 وعيون الأنباء 2: 29. 16.
17. النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، القاهرة 16: 220
18. السيرة النبوية 208: 2 وابن سعد، الطبقات الكبير، تحقيق إدوارد سخو، ليدن، 2: 2 ـ 8.

الطبري، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة 2: 437. وابن الأثير، الكامل في

التاريخ 2: 91. والمقدسي، البدء والتاريخ، تحقيق كلمان هوار، باريس 4: 192. الطبرسي، مجمع البيان في تفسير القرآن، تحقيق هاشم المحللاتي، بيروت 4: 666

19. فيما يخص موقف الرسول من الشعراء والسحرة، ونحيل على: نهاية الأرب 16: 193. وابن رشيق، العمدة 1: 23 وأبو الفرج الأصفهاني، الأغاني 17: 92 وابن قتيبة، الشعر والشعراء ص 84 والكلاعي، أحكام صنعة الكلام ص 36

20. ابن الأثير، أُسد الغابة في معرفة الصحابة، تحقيق محمد إبراهيم البناء ومحمد أحمد عاشور، القاهرة 5: 318. النووي، تهذيب الأسماء واللغات 1: 130

21. الطبقات الكبير 7 ـ 2 ـ 129 تهذيب الاسماء واللغات 1: 130

22. النووي، شرح صحيح مسلم، القاهرة 18: 78 ـ 83. سنن الترمذي 4: 521، وسنن أبي داود 4: 118وسنن ابن ماجة 2: 1354 والسنن الكبرى 2: 481، ابن كثير، نهاية البداية في الفتن والملاحم، تحقيق محمد أبو عبية، الرياض 1: 94 ـ 96 وابن عساكر، التاريخ الكبير، ترتيب عبد القادر أفندي 3: 343. والمسعودي، أخبار الزمان، بيروت ص 122 والبدء والتاريخ 2: 192.

23. الطبقات الكبير 2 ـ 2 ـ 123. وفؤاد سزكين، تاريخ التراث العربي، ترجمة فهمي أبو الفضل القاهرة 1: 254 ـ 255

24. النيسابوري، معرفة علوم الحديث، تحقيق معظم حسين، حيدر أبا، د ص: يد، وابن عساكر، التاريخ الكبير 2: 7. السكتواري، محاضرة الأوائل ومسامرة الأواخر، القاهرة 101، والسخاوي، الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ 6: 5 ـ 6والمباركفوري، مقدمة تحفة الاحوذي، تحقيق عبد الرحمن بن عثمان القاهرة1: 33.

25. قوت القلوب2: 37. حاجي خليفة، كشف الظنون في أسامي الكتب والفنون، بغداد1: 34 والتاريخ الكبير 2: 7. محاضرة الأوائل 102. والذهبي، تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والأعلام 6: 5. والسيوطي، تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة ص 261. وطاش كبري زاده، مفتاح السعادة ومصباح السيادة، حيدر أباد 3: 14

26. المسعودي، مروج الذهب 2: 76

27. محمد بن أحمد القرطبي، تفسير القرطبي، تحقيق أحمد البدوني، القاهرة 9: 335 و13: 177

28. صحيح مسلم 4: 2262

29. ابن أبي شيبة، مصنف ابن أبي شيبة، تحقيق كمال الحوت، الرياض 1: 323

30. تفسير القرطبي 12: 274

31. م. ن 7: 41

32. م. ن 10: 95

33. م. ن 6: 405

34. الطبري، تفسير الطبري 9: 231

35. المقريزي المواعظ والاعتبار، بيروت 3: 199 والمستطرف 1: 99 وقوت القلوب 2: 21 ومحاضرة الأوائل 106، مصنف ابن أبي شيبة 5: 290

36. العسكري، الأوائل، تحقيق محمد الوكيل، المدينة المنورة 295 والقصاص 22، ابن عساكر، التاريخ الكبير 3: 357 وكشف الظنون 2: 1909

37. تفسير ابن كثير 3: 81 مصنف ابن أبي شيبة 5: 290
38. الأوائل 295، المواعظ والاعتبار 3: 199 النووي، تهذيب الأسماء 1: 138
39. القصاص 2، ومحاضرة 105 والأوائل 295
40. ابن قتيبة، المعارف، تحقيق ثروت عكاشة، القاهرة 557، والأوائل 295، ومحاضرة الأوائل 106.
41. المواعظ والاعتبار 3: 199، تهذيب الأسماء 1: 138 والقصاص 32، والأوائل 295، مصنف عبد الرزاق 3: 219، مصنف ابن أبي شيبة 5: 290
42. عبد الرؤوف المناوي، فيض القدير، القاهرة 1: 79
43. مسائل الإمام احمد 1: 338
44. سير أعلام النبلاء2: 447مسائل الإمام احمد1: 437، أبو بكر الهيثمي، مجمع الزوائد، بيروت1: 189
45. الطبقات الكبرى 5: 463 سير أعلام النبلاء 4: 157
46. محمد بن إسحاق الفاكهي، أخبار مكة، تحقيق عبدالملك دهيش، بيروت 2: 338
47. مشاهير علماء الأمصار1: 38، مسائل الإمام احمد 1: 338
48. الطبقات الكبرى7: 41، ابن حجر العسقلاني، الإصابة، تحقيق البجاوي، بيروت1: 74،
49. الإصابة 5: 770
50. القصاص34
51. السيوطي، حسن المحاضرة، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، القاهرة 2: 144، المواعظ والاعتبار 3: 199
52. سير أعلام النبلاء 5: 219
53. مشاهير علماء الأمصار 1: 82 وسير أعلام النبلاء 4: 64
54. مشاهير علماء الأمصار 1: 130
55. م. ن 1: 75
56. تفسير ابن كثير 2: 150
57. مجمع الزائد 1: 189
58. سير أعلام النبلاء 5: 205
59. طبقات الحفاظ 1: 26
60. تعظيم قدر الصلاة 2: 675
61. أبو بكر البيهقي، شعب الإيمان، تحقيق محمد زغلول، بيروت 6: 157 والترغيب والترهيب 1: 88
62. مشاهير علماء الأمصار 1: 116
63. التحفة اللطيفة في تاريخ المدينة الشريفة 2: 389و 569وتفسير ابن كثير 4: 6
64. حلية الأولياء 5: 271
65. سير أعلام 8: 47 وتاريخ بغداد 9: 308
66. حلية الأولياء 9: 167، شذرات الذهب 1: 281
67. القصاص 25، وابن كثير، البداية والنهاية 9: 24، وحلية الأولياء 4: 136
68. فيض القدير 1: 78
69. مروج الذهب 3: 31

70. القصاص 36

71. اعتمدنا في إعداد هذا المسرد على المصادر الآتية: الطبقات الكبير 6: 199 و7: 115، شذرات الذهب 1: 100، 110، 136، 150، 145، ابن حجر العسقلاني، تقريب التهذيب لخاتمة الحفاظ، تحقيق عبد الوهاب عبد اللطيف، بيروت 1: 41، 518 و2: 203، 244، 258 السيوطي، طبقات الحّفاظ، تحقيق على محمد عبد الرحمن، بيروت 15: 29، 75 المواعظ والاعتبار 3: 200، المعارف 557، تهذيب الأسماء واللغات 2: 149، 161، 216، 265و 5: 481. تذكرة السامع10، إحياء علوم الدين 1: 34، البيان والتبيين 1: 163، 192، 193، الذهبي، العبر في خبر من غبر، تحقيق صلاح الدين المنجّد، الكويت1: 35، 216، 262، ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق أحسان عباس، بيروت 2: 372، 4: 176، 495. الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، بيروت 1: 215، القصاص53، 58، 78، الفنون 1: 46، الأوائل 295.

72. الطبقات الكبرى 5: 463

73. أخبار مكة2: 339، أبو الفرج عبد الرحمن الحنبلي، جامع العلوم والحكم، بيروت1: 267

74. أبو بكر عبد الرزاق الصنعاني، مصنف عبد الرزاق، تحقيق حبيب الرحمن الأعظمي، بيروت 3: 219

75. مجمع الزوائد 1: 189 شعب الأيمان 5: 459

76. مصنف عبد الرزاق 3: 222

77. ابن قدامة المقدسي، المغني، بيروت 1: 362

78. جامع العلوم والحكم 1: 276

79. تفسير ابن كثير 4: 60 شعب الإيمان 2: 21

80. أبو شجاع شيرويه الهمداني، الفردوس بمأثور الخطاب، تحقيق السعيد بسيوني زغلول، بيروت 2: 320

81. مصنف عبد الرزاق3: ص220

82. ابن حجر العسقلاني، تغليق التعليق، تحقيق سعيد عبد الرحمن القزقي، بيروت2: 411 ومصنف عبد الرزاق3: 345

83. الطبراني، المعجم الكبير، تحقيق حمدي السلفي، الموصل 12: 426 القضاعي، مسند الشهاب، تحقيق حمدي السلفي، بيروت 1: 205، عبدالله بن المبارك، الزاهد، تحقيق حبيب الرحمن الأعظمي، بيروت، 1: 17 ومجمع الزوائد1: 189

84. ابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، تحقيق محمد النجار، بيروت 1: 279

85. م. ن، 1: 280

86. محمد شمس الحق آبادي، عون المعبود، بيروت 10: 71

87. تاريخ بغداد 9: 309

88. الخطيب البغدادي، الجامع لأخلاق الراوي وآداب السامع، تحقيق محمود الطحان، الرياض 2: 164

89. م. ن 2: 165

90. ياقوت الحموي، معجم البلدان، بيروت 1: 157

91. عبدالله بن محمد بن قيس، قري الضيف، تحقيق عبدالله المنصور، الرياض3: 184، والميداني، مجمع الأمثال، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، بيروت2: 130 التمثيل والمحاضرة 170.

92. قوت القلوب 2: 25، وإحياء علوم الدين 1: 34

93. مصنف عبد الرزاق 3: 219
94. مصنف ابن أبي شيبة 1: 337
95. مصنف عبد الرزاق 3: 218، 222
96. الراغب الأصبهاني، محاضرات الأدباء في محاورات الشعراء البلغاء، بيروت 1: 133
97. المستطرف 99 وقوت القلوب 2: 25
98. القصاص 101
99. طبقات الحنابلة 1: 240 والمقصد الأرشد في ذكر أصحاب الإمام أحمد 2: 280
100. تفسير القرطبي 1: 79، سير أعلام النبلاء 11: 86
101. وفيات الأعيان 2: 55
102. تاريخ اليعقوبي 2: 227
103. تاريخ بغداد 13: 366
104. أخبار وحكايات 1: 40
105. فيض القدير 1: 78
106. تاريخ الطبري5: 620 البداية والنهاية 11: 76، المنتظم 6: 86 والكامل في التاريخ 6: 87 والعبر2: 72 وشذرات الذهب 2: 185و3: 150
107. المنتظم 9: 3
108. البداية والنهاية 10: 255
109. تاريخ الطبري 5: 604 النجوم الزاهرة3: 80
110. تاريخ بغداد 9: 309
111. وفيات الأعيان 4: 139
112. أنظر تاريخ واسط 1: 86 والبداية والنهاية1: 297 وطبقات الحنفية1: 32
113. مروج الذهب 4: 163
114. كشاف اصطلاحات الفنون1: 191وجامع البيان 1: 404 ابن حزم، الإحكام في أصول الأحكام 1: 43
115. سنن أبي داود 2: 506 وسنن ابن ماجة 1: 16
116. البيان والتبيين: 1: 65
117. ابن خلدون، المقدمة، تحقيق عبدالله أحمد سليمان الحمد، بيروت، 1984، ص581
118. البيان والتبيين: 1: 163
119. البيروني، في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة 220
120. الغزالي، فيصل التفرقة بين الإسلام والزندقة، تحقيق سليمان دنيا، القاهرة 96 والمستصفى 1: 182 ابن حيون، أساس التأويل 32، ابن عقيل، الفنون 2: 602 وعن صورتهم في الأدب والتاريخ نحيل على الأغاني 13: 28ومروج الذهب 3: 34 والبدء والتاريخ 1: 4 والمقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، بيروت 1: 221
121. المواعظ والاعتبار 3: 199
122. سنن أبي داود 2: 289 الشافعي، الرسالة 397 والطحاوي، مشكل الآثار 2: 289 وجامع البيان 2: 40وتقييد

العلم 31 والهروي، مرقاة المفاتيح 1: 264 الرسالة 893، مشكل الآثار 1: 41، الفنون2. 635، مرقاة المفاتيح 2: 265 تقييد العلم 34، الجريري، الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، تحقيق محمد مرسي الخولي، بيروت 1: 178

123. مجمع الزوائد1: 189

124. ستيتكفييتش، العرب والغصن الذهبي، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، ص 32 ـ 33

125. عرائس المجالس 3 والإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ 37.

126. المقدسي، البدء والتاريخ 1: 4 وابن الأثير، المثل السائر 1: 57

127. ثلاث رسائل في إعجاز القرآن 118

128. القصّاص 10 ـ 11 وسنحيل عليه المتن

129. تلبيس إبليس 24 وسنحيل عليه المتن

130. محاضرات الأدباء1: 134والتاريخ الكبير2: 13والقصاص93وتلبيس إبليس123وصيد الخاطر245

131. إحياء علوم الدين 1: 35 ـ 36

132. مفتاح السعادة 3: 7 وصيد الخاطر 67 والقصاص 95

133. المستطرف 1: 100.

134. ابن القيسراني، كتاب السماع، تحقيق أبو الوفاء المراغي، القاهرة 89.

135. صيد الخاطر 16.

136. القصاص 125

137. التاريخ الكبير 2: 14

138. كتاب الفنون 1: 105 وإحياء علوم الدين 1: 35 و2: 337 ومفتاح السعادة 3: 7.

139. القصاص 93 ـ 126

140. للتفصيل انظر: الرسالة 370 ومعرفة السنن والآثار 1: 44 ومقدمة ابن الصلاح 359 والمستصفي 1: 155وكشف الأسرار 2: 715 ومنتهي السول 1: 78

الكتاب الثاني

السردية العربية القديمة
ـ انبثاق الأنواع الكبرى ـ

الفصل الأول

الحكاية الخرافية
ـ تَشكّل النوع السردي ـ

1. الخرافة: فضاء الدلالة.

يحيل الجذر اللغوي للخرافة، حيثما ورد في اللغة العربية، على"فساد العقل من الكِبَر"[1] ومن فسد عقله، بسبب ذلك، فهو"خَرِف"[2]. ومنها"المخرّف" الذي تعفّن عقله، والتبستْ الأمور عليه، فراح يخلط فيها خلطا كاملا. هذا ما ترسمه العربية للخرافة ومشتقاتها، وكانت هذه الدلالة موجِّهاً للدلالة الاصطلاحية، فالخرافة اصطلاحاً، هي"الحديث المستملح من الكذب"[3]. الكذب نوع من فساد العقول. لا توجد خرافة بدون كذب. يعدّ الكذب شرطاً لازما لوجودها. ثمة تلازم أبدي بين الكذب، والتخريف، والاستملاح، وذلك يفضي، في ثقافة صارمة الحدود في أحكامها القيمية، إلى اقتران فساد العقل بالمخرّفين، والخرافة لصيقة بالشيخوخة، وسمة من سماتها الجوهرية. الكبر يحدث فوضى في الذاكرة، كما يؤكد الجذر الدلالي للفظة، فينبثق التخريف كسيل مدمّر لا يضبطه ضابط، ولا يردعه رادع. الخرافة ناقوس خطر ينبغي الحذر منه. هذا أول ارتسام، في الأفق، للخرافة.

خلص ابن منظور في لسانه الكبير إلى أنَّ الخرافة حديث الليل، ثم يتوسّع في دلالة المصطلح، فيشمل به كل ما"يكذّبونه من الأحاديث"و"كلّ ما يُستملح، ويُتعجّب منه[4]. لكن الميداني، يضيف إلى كل ذلك بعدا آخر، فالخرافة"اسم مشتق من اختراف السمر، أي استظرافه"[5]. الاختراف هو الاستلطاف، والوقوع في دائرة العجب، والأحاديث الخرافية تُستظرف لغرابتها. تأتي الغرابة من خلخلة كاملة لمعايير الثقافة السائدة، وعدم الامتثال للقواعد المتداولة. الخرافة كذب ليلي مستظرف. إذا كان الأمر كذلك، يصحّ ما ذهب إليه عبد الفتاح كيليطو من أنّ"موطن الخرافة هو الليل"[6] فإذا أخذنا في الحسبان أنّ الذخيرتين الأساسيتين للحكايات الخرافية، وهما"ألف ليلة وليلة"و"مئة ليلة وليلة"كانت خرافاتهما تروى ليلاً، وتُحظر نهاراً، أمكن كشف طبيعة الخرافة، التي هي ابنةُ الليل. الخرافات

مرويات سردية تحتجب نهارا، وتُسفر ليلا، حينما يخيم الليل، وتستتر الأشياء، وتتوارى، تنبثق الخرافة مثيرة حولها عجبا كاملا، وسحرا أخّاذا، معبرة عن رغبات مكبوتة لا يجوز الإعلان عنها تحت الشمس. تتسلل الخرافة في عتمة الليل، وبعيدا عن الرقابة التي تفرضها الثقافة الرسمية لتخرّب كل شيء. المخرّفون كائنات ليلية مفسدة، كما ترتسم صورتهم في مخيال الثقافة المتعالمة.

نعود، مرة أخرى، إلى الفساد الخطير. يتعلّق الأمر بالدين، فالبستاني في "دائرة المعارف" يقرّر أن الخرافة "تدل على اعتقاد أمور منافية للدين الصحيح" لأن الركيزة التي تقوم عليها، هي "فساد التصورات في الأمور الدينية" بل هي لا تنشأ إلا من "أوهام وتصورات فاسدة"[7]. والخرافة قرينة الباطل، ولهذا قيل "للأباطيل والترهات خرافات"[8]. معاني الفساد، والكذب، والوهم، والباطل، لصيقة بالخرافة، توجّه دلالتها، وتحدّد ملامحها، وتدرجها في نسق من حكم القيمة الذي ينتقصها، ويحطّ من شأنها. ومنذ أن تبلورت دلالة اللفظة في المعجم العربي، وإلى اليوم، ظلّت الخرافة موضوعا للذم، وبيّن استطلاع ميداني حديث، أجراه متخصصان اجتماعيان حول التفكير الخرافي في بنية الثقافة العربية، إلى أن الخرافة "تشير إلى الكذب، أو الخيال، والبعد عن الواقع، أو الهذيان" فالتخريف يحيل على كل ما هو "بعيد عن المعقول، ومن نسيج الخيال"[9].

يصعب وضع تحديد تاريخي، يبيّن العصر الذي ظهرت فيه الحكاية الخرافية، لغياب المعطيات والأدلة التي يمكن الاستناد إليها في ذلك، ولكن في حكم المؤكد، أن الحكاية الخرافية، تمتّ في أصولها إلى مراحل متقدمة من تاريخ علاقة الإنسان الغامضة بالكون، فهي تنطوي على تصورات ورؤى ووقائع قديمة، تداخلت فيما بينها، وانصهرت في عصور زمنية متعاقبة، واستقامت نوعاً سردياً مهما بين مجموعة الأخبار والحكايات، وهي تكشف عن ترسّبات كثيرة، تتعلق بأمر الإنسان في علاقته الغيبية بالظواهر الطبيعية، من جهة، ووعيه البدائي بما يحيط به من أحداث وتطورات من جهة ثانية، والتعبير عن رغباته وأحلامه من جهة ثالثة، وفي كل ذلك، تحيل الخرافة على رؤية الإنسان الساكنة لنفسه وعالمه، الأمر الذي جعل أحداث الخرافة لا تعنى بأثر الزمن في شخصياتها، فهي ثابتة، تتكوّن وتفنى بمعزل عن آثار الزمن، ولا توليه عناية، إلا في كونه ينظمّ آلية بنيتها السردية.

ميزة القدم التاريخي للمرويات الخرافية، أُخذت في الحسبان، فأكسبتها حق الأسبقية في التحليل على غيرها من الأنواع السردية القديمة في الأدب العربي، وهي مثال لكل ما هو خيالي وتوهمي، أحداثها المتخيلة تنسب إلى رواة لا وجود لهم، ويصح القول بأن النسيج السردي للخرافة، هو إسناد مالا حقيقة له إلى رواة وهميين، وعلى هذا فأمر اختلاق سند ومتن متخيّلين، خصيصة مميزة للخرافة، ولهذا اندرجت في مرويات الأسمار والتسلية،

فامتزجت فيها الحكايات الشعبية الفردية، والمأثورات الإسرائيلية، وأخبار الملوك، والعشاق، والجواري، والرحالة، وأخبار العجائب والبحار، وأخبار المهمّشين من شطّار وعيارين ومغامرين، فضلاً عما ترسّب في الذاكرة الجماعية من أوهام ووقائع قديمة.

تشكّلت الخرافة في أوساط العامة، ولم يُعنَ بها أحد من الخاصة، إلا بوصفها نوعاً من الأسمار التي لا تستحق أي تقدير، فهي، كما يقول بلاشير "لم تصنع... للعقول الرصينة"[10]. عالمها هو القاع المعتم للعامة بتخريفاتها المسلّية، وشغفها الجامح بالغرائب، حيث تتفجر التخيلات والأسرار في ظلام دامس. بلاشير، المستشرق التقليدي، وسليل التخيلات الرغبوية التي أثارتها ترجمة "غالان" لـ"ألف ليلة وليلة" في المجتمع الأوربي منذ بداية القرن الثامن عشر، وبحسّه الكلاسيكي المحافظ على البنية الموروثة في نظرتها الانتقاصية للخرافة، يجد تعارضا كاملا بين العقول الرصينة والخرافة، والفكر التقليدي مولع بالثنائيات الضدية، وليس له قدرة على تخيّل المزج والتكييف والتهجين، فالبشر وثقافاتهم منمّطون، وجاهزون، ولكل نمط ثقافته وفنونه وآدابه، ولا يجوز لعقل رصين أن ينحطّ، ويغامر، فيتردّى في خطيئة الأوهام والأباطيل. المرويات الخرافية تزعزع المسّلمات، وتتسبّب في انهيارها.

هذه المصادرات القيمية حالت دون استكشاف الوظائف الاعتبارية الضمنية للمرويات الخرافية، حيث يقوم السرد بتمثيل الأفكار، وليس تقريرها، وهي مصادرات محصّنة داخل تصور أحادي، لا يسمح للمتخيلات السردية أن تنخرط في وظائفها، لأنها ترى الوظائف التخيلية ـ التمثيلية خطرا مدمّرا، فلا تستقيم التسلية مع الوقار والصرامة، فبين المسامرات الخرافية، والثقافة المتعالمة مسافة كبيرة لم يجرؤ أحد على ردمها. وعلى الرغم من السياج الذي حُبستْ فيه الخرافات كيلا يندلع لهيبها إلى عالم هشّ في مقوماته وعلاقاته، فإن البوابة التي دخلت منها الخرافة إلى الثقافة العربية، فتحها الرسول نفسه، فإلى ما يُنسب إلى الرسول بشأن الخرافة، يتجه اهتمام الفقرة اللاحقة التي نستعيد بها الكيفية التي ارتبطت ولادتها الأولى، بشخصية النبي الذي لم يكن يجد ضررا من سمر لطيف يتداوله مع نسائه.

2. حديث خرافة.

حملتْ "حديث خرافة" عشرات المصادر الدينية، والتاريخية، واللغوية، والأدبية، وتتفق المصادر الأولى على نسبته إلى الرسول، لكن المتأخرة منها بدأت تتحسّب من ذلك، وتتوجّس، وتجد تخريجات لذلك الحديث، ففي القديمة لم يكن للحرج الأخلاقي المتأخر وجود يحول دون ذكر الحديث بتخريجات وتفسيرات متعددة. تراكم تراث كامل في تلك المصادر حول "حديث خرافة" أورده المحدّثون الكبار في مدوناتهم، وناقشه علماء الحديث

من زوايا مختلفة، وتساجل حوله المضعّفون، وأصحاب الجرح والتعديل، وطُعن في بعض رواته المتأخرين، وانتهى بأن نسب إلى عائشة، وذكرت الحديثَ كتبُ الأمثال، ومعجمات اللغة، إلى درجة يستحيل معها إحصاء كل تلك المصادر.

حيثما تذكر كلمة خرافة، فلابد أن يستأثر "حديث خرافة" بالمقام الأول، وبمرور الوقت راحت المصادر تغفله شيئا فشيئا، وفي المتأخرة منها، لا نكاد نجد له ذكرا؛ فالتفسيرات التي تقرن مباشرة بين الخرافة الأدبية والتخريف العقلي والديني، راحت تتنامى في القرون الأخيرة، حتى بدا أن مَن يأتي على ذكره، يرتكب إثما وخطيئة. لكي يتعمّق صفاء الماضي لابدّ من إزالة كل الشوائب فيه. تلك نظرة طرأت على الفكر والتفسيرات الدينية، ولم تكن معروفة في القرون الأولى. لنبدأ بمتن الحديث، كما ترويه كتب الأمثال.

أورد المفضّل بن سلمة بن عاصم (291=903) في كتابه "الفاخر" المتن الأدبي، لما يصطلح عليه في المصادر العربية بـ"حديث خرافة" . وتتأتّى أهمية هذا الحديث لا من حيث كونه دشّن الأساس لظهور الخرافة في الثقافة العربية، فحسب، بل من حيث أن بنيته تمثل صورة وافية لبنية الحكاية الخرافية التي سنقف عليها في الفصل الآتي، وهذه الميزة في بناء حديث خرافة جعلته يندرج لاحقاً، وبروايات متقاربة في كتاب "ألف ليلة وليلة" متصدراً نسخه المعروفة، وبأسماء مختلفة مثل "حكاية التاجر مع العفريت" أو "قصة التاجر والجني" أو "حكاية التاجر مع الجن، وفيها قصة الشيوخ الثلاثة مع الجن" .

وقبل أن ننصرف إلى تحليل نص الحديث، وإلى تحقيق نسبته إلى الرسول، والوقوف على صيغ وروده في المصادر، يلزم أن نورد نصه كاملاً، على الرغم من طوله، هادفين من ذلك إلى تحقيق الأغراض الآتية: إن التثبّت من نسبة الحديث إلى الرسول يعني عناية العرب المبكرة بهذا النوع السردي، وإن توالد الحكايات ضمن إطار الحديث نفسه، إنما يكشف عن البنية الإطارية للحكاية الخرافية، وإن رواية الرسول له تهدّم المسلمات الراسخة في المجال الثقافي العام حول النزاع العميق بين الدين والخرافة، الخرافة التي عدّت سببا لفساد التصورات الدينية، وأخيراً فإن إيراده كاملاً، كما ورد في مصدر مبكّر، يجعلنا نظفر بحكاية خرافية فريدة. لكلّ هذا، وللحاجة إلى دخول عالم الحكاية الخرافية كما هو، ارتأينا أن نضمّن هذه الفقرة، النص الكامل لـ"حديث خرافة" .

"ذكر إسماعيل بن أبان الورّاق قال: حدثنا زياد بن عبد الله البكائي عن عبد الرحمن بن القاسم عن أبيه القاسم بن عبد الرحمن قال: سألت أبي عن حديث خرافة وعن كثرة ذكر الناس له، فقال: إنّ له حديثاً عجباً. ثم قال: بلغني أنّ عائشة قالت للنبي صلى الله عليه وسلم: يا نبي الله حدّثني بحديث خرافة، فقال النبي صلي الله عليه وسلم: رحم الله خرافة. إنه كان رجلاً صالحاً، وأنه أخبرني أنه خرج ذات ليلة في بعض حاجاته، فبينما هو

يسير إذ لقيه ثلاثة نفر من الجن فأسروه. أو قال: فسبوه. فقال واحد منهم: نعفو عنه، وقال آخر نقتله، وقال آخر نستعبده.

فبينما هم يتشاورون في أمره إذ ورد عليهم رجل، فقال السلام عليكم، قال: ما أنتم؟ قالوا: نفر من الجن أسْرنا هذا، فنحن نتشاور في أمره. فقال: إن حدثتكم بحديث عجب أتشركونني فيه؟ قالوا: نعم، قال: إني كنت رجلاً من الله بخير، وكانت لله عليَّ نعمة، فزالت، وركبني دَينٌ، فخرجت هارباً. فبينما أنا أسير إذ أصابني عطش شديد، فصرت إلى بئر، فنزلت لأشرب فصاح بي صائح من البئر: مَهْ، فخرجت ولم أشرب، فغلبني العطش فعدتُ. فصاح مَه. فخرجت ولم أشرب. ثم عدتُ الثالثة فشربت، ولم التفت إلى الصوت، فقال قائل من البئر: اللّهم إن كان رجلاً فحّوله امرأة وإن كانت امرأة فحوّلها رجلاً، فإذا أنا امرأة. فأتيت مدينة ـ قد سماها، ونسي زياد اسمها ـ فتزوجني رجل فولدت منه ولدين، ثم أنَّ نفسي تاقت إلى الرجوع إلى منزلي وبلدي. فمررت بالبئر التي شربت منها فنزلت لأشرب. فصاح في المرة الأولى، فلم التفت إلى الصوت وشربت. فقال: اللهم إن كان رجلاً فحوّله امرأة، وإن كانت امرأة فحوّلها رجلاً، فعدت رجلاً كما كنت. فأتيت المدينة التي أنا منها، فتزوجت امرأة فولدت لي ولدين، فلي ابنان من ظهري وابنان من بطني. فقالوا سبحان الله إنَّ هذا لعجب! أنت شريكنا فيه.

فبينما هم يتشاورون فيه، إذ ورد عليهم ثور يطير، فلما جاوزهم، إذا رجل بيده خشبة يحضر في أثره. فلماً رآهم وقف عليهم فقال: ما شأنكم؟ فردوا عليه مثل مردّهم على الأول، فقال: إن حدثتكم بأعجب من هذا أتشركونني فيه؟ قالوا: نعم. قال: كان لي عمّ وكان موسراً، وكانت له ابنة جميلة. وكنا سبعة أخوة. فخطبها رجل، وكان له عجل يربيّه، فأفلت العجل ونحن عنده، فقال: أيّكم ردّه فابنتي له. فأخذت خشبتي هذه، وآتزرت ثم أحضرت في أثره وأنا غلام، وقد شِبتُ، فلا أنا ألحقه ولا هو ينكل. فقالوا: سبحان الله إنَّ هذا لعجب! أنت شريكنا فيه.

فبينما هم كذلك إذ ورد عليهم رجل على فرس له أنثى، وغلام له على فرس رائع، فسلمّ كما سلمّ صاحباه، وسأل كسؤالهما. فردوا عليه كمردّهم على صاحبيه، فقال: إن حدثتكم بحديث أعجب من هذا أتشركونني فيه؟ قالوا: نعم، فهات حديثك. قال: كانت لي أمّ خبيثة، ثم قال للفرس الأنثى التي تحته أكذلك هو؟ فقالت برأسها: نعم. وكنا نتهمها بهذا العبد، وأشار إلى الفرس، الذي تحت غلامه، ثم قال للفرس: أكذلك؟ فقال برأسه: نعم. فوجّهت غلامي هذا الراكب على الفرس ذات يوم في بعض حاجاتي فحبسته عندها، فأغفى فرأى في منامه كأنها صاحت صيحة، فإذا هي بجرذ قد خرج، فقالت: امخُر فمخر، ثم قالت اكربْ فكرّ، ثم قالت ازرع فزرع، ثم قالت: احصد فحصد. ثم قالت: دسْ فداس. ثم

دعت برحى فطحنت بها قدح سويق، فانتبه الغلام فزعاً مروعاً. فقالت له: إئت بهذا مولاك فاسقهِ إياه. فأتى غلامي فحدثني بما كان منها، وقصّ عليّ القصة، فاحتِلتُ لهما جميعاً حتى سقيتهما القدح، فإذا هي فرس أنثى، وإذا هو فرس ذكر. أكذلك؟ فقالا برأسيهما: نعم. فقالوا سبحان الله إنَّ هذا أعجب شيء سمعناه! أنت شريكنا فيه. فاجمعوا رأيهم فاعتقوا خرافة. فأتى النبي صلى الله عليه وسلم فأخبره بهذا الخبر"[11].

نقل الشريشي (619=1222) وهو الشارح الكبير لمقامات الحريري، بعد أكثر من ثلاثة قرون، نص الحديث عن كتاب "الفاخر" للمفضل بن سلمة، مع تغيير طفيف لا يذكر، حصل بسبب عدم دقة النسخ، وهو أمر شائع في تقاليد الاستنساخ آنذاك، لكن الأمر الذي يجذب الاهتمام أنه قدّم لهُ، بعبارة دالة تحكم عليه، قائلاً"وحديث خرافة مثلٌ سائر على ألسنة الناس في القديم والحديث، يضرب لكلّ حديث لا حقيقة له"وختمه بعبارة أكثر دلالة قائلا"فما جاء من الأحاديث المحالبة نسب إلى خرافة صاحب الحديث"[12]. أما لماذا وصفنا العبارتين المذكورتين، بأنهما"دالة"و"أكثر دلالة"؛ فلأن الأولى تقرّر أنَّ هذا الحديث الذي أسندت روايته للرسول، يحيل على كل حديث لا حقيقة له، وهذا يعني أنَّ الخرافات لا تحيل على حقائق، إنما هي من بنات المخيّلة، فكيف ينسب حديث إذا لم يقع؟ بل كيف يروي الرسول حديثا متخيلا؟ فذلك يصيب الثقافة الرسمية بالصدمة المروّعة؛ لأنها رسمت صورة تجريدية متعالية للرسول تعزله عن وقائع الحياة الشخصية العادية، ولأن الثانية تصف الخرافات بأنها "أحاديث محالبة".

وسواء أدلّت (محالبة) تبعاً لجذرها الدلالي، على أواني الحلب، أم منابع المياه، أم اجتماع القوم، فأنها تحيل على قطب دلالي واحد، وهو أنَّ الخرافات تنطوي على خاصية فريدة، هي قدرتها على احتواء حكايات متعددة فيها، شأن أواني اللبن، أو منابع المياه، أو تجمّع القوم من رجال كثيرين، وذلك ما يعبر عن خصيصة فريدة من خصائص الحكاية الخرافية، وهي التوالد المستمر للحكايات فيه، والتفريخ الدائم لها، كما نجد ذلك في المرويات الخرافية، وفي مقدمة ذلك "ألف ليلة وليلة" ولكن سوء النسخ ربما يكون طال أيضا كلمة (محالبة) فوقع تصحيف فيها، ويرجّح حسب السياق أن تكون (محاليّة) أي مستحيلة الوقوع، وغير ممكنة الحدوث, وفي هذه الحالة تتكرّس الدلالة التي أراد الشريشي تثبيتها: الحديث المختلق الذي لا يحتمل أي درجة من الصحة، بل لا شأن له بالصحة، ولم يتخوّف، كما نفعل نحن الآن، بعد ألف سنة من تداول المصادر العربية لحديث خرافة المنسوب للرسول، من الربط بين الرسول والتخريف، بل إن الأمر لم يستأثر منه بأي إشارة، وهذا يرجّح أن الدلالة الدونية للخرافة، كما عرضتها لنا اللغة والثقافة في الفقرة الفائتة، لم تكن لها صلة بالخرافة، فهي دلالة لاحقة استجدت بعد أن ضاقت السبل بالتفكير الحر،

وانحسرت التوغّلات الممتعة في صلب النصوص، وانتصر التجهّم كحارس أمين، يحول دون انهيار الحصون المنيعة للتفسيرات المتأخرة للنصوص الدينية، وكأن الفرح منقصةٌ وضعة.

ظهرت هذه التفسيرات بعد قرون طويلة من الوقت الذي كان الرسول يلاطف فيه ببراءة عائشة الصغيرة، دون أن يطرأ في بال أحد السؤال الذي يثير الفزع في عصرنا، السؤال الخاص بالحكم الأخلاقي حول صدق الحديث أو كذبه، كان ذلك عصرا تتفاعل فيه النصوص، وتتداخل فيما بينها، ثم استبيح كل شيء بظهور مؤسسة الوصاية المهووسة بالصفاء النصي، والترفّع الاستعراضي، الذي يقطع الإنسان عن نفسه وتخيلاته، وعن كل مباهج الحياة، ناهيك عن الرسول. ولم يكن هذا حكرا على الثقافة العربية، ففي رواية "اسم الوردة" لأُمبرتو إيكو، والتي استثمرت الصراعات الدينية المسيحية في القرن الرابع عشر الميلادي، وتمثّل فكرة المنع، يقتل "يورج" الراهب المسؤول عن مكتبة الدير كلّ مَن يقترب إلى الجزء المفقود من كتاب أرسطو "فن الشعر" الجزء الذي يرجّح أنه عن الملهاة، فالراهب العصابي يعتقد أن الضحك يتعارض مع الإيمان، والاطلاع على كتاب يحتفي بالفرح يعني انهيار المسيحية، وأفولها؛ فالمسيحي الحق لا يجوز له الضحك، لأن الضحك مصدره الشيطان، وهو يحرّر المؤمن من الخوف، ومتى تحرّر لم يعد بحاجة إلى الله، فينبغي أن يكون زاده المآسي فقط، وكحلّ أخير دهن الأوراق الكتانية للكتاب بالسمّ، فجعله قاتلا، وكل من يتصفح أوراقه، يتسرّب إليه السمّ الزعاف خفية، فيما هو يبلّل إبهامه بريقه متصفحا الأوراق المتغضّنة، وينتهي الأمر بالراهب أن يلتهم المخطوط العتيق المسموم بنفسه، حينما يتيقّن بأنه سيتسرّب من المكتبة، فيفنى هو والكتاب معا، فيما تشب الحرائق في الدير، كناية عن دمار العالم.

هذه الفكرة التي تعرض عميقا لرهاني الحياة والموت، ذودا عن فكرة عقيمة، نسخٌ مضخّم لحكاية خرافية، وردت في الليلة الخامسة، من كتاب "ألف ليلة وليلة"، وهي كأنها نذير استباقي لما سيقع للمرويات السردية الخرافية العربية نفسها، صارت الخرافات ترياقا سامّا ينبغي الحذر منه، وإذا اقتضى الأمر قتل كلّ من يعرفها ويروّج لها، أو مسحها بسمّ قاتل. صارت الخرافة تتهدد الوعي السليم للإنسان، وإيمانه المطلق بصواب الأشياء، وتخرّب تصوراته. لم تكن هذه المخاوف معروفة في عصر الرسول وعائشة، وما فطن الأوائل، في يوم ما، إلى أنها ستكون جزءا من سياسات الحظر الخاصة بالمرويات الخرافية، التي وأدتها الثقافة الرسمية، حينما أخرجتها من مدار العناية والذكر، ووصمتها بالتفاهة، ونظرت إليها على أنها من هذيانات المخلّطين. ينتهي إيكو في "اسم الوردة" إلى "أن الحقيقة الوحيدة، هي أن نتحرّر من شغفنا المنحرف بالحقيقة".

الشغف المنحرف بالحقيقة جعل "حديث خرافة" يتعرّج في مساره الصاعد في التاريخ. ينبغي علينا الاقتراب إليه، من زاوية أخرى غير الزاوية الأدبية. الزاوية التي عولج بها في المصادر الدينية، وسنكتشف وجها آخر له. أول ما يلفت الانتباه الاختلاف الكبير جدا في متن الحديث، عمّا أوردناه. ظهرت كثير من الزحزحات السردية والفكرية في الحديث، ولهذا يجب أن نلتزم السياق الديني الذي ورد الحديث فيه؛ فذلك يكشف طريقة الدفع إلى الوراء بالمرويات السردية، وإسقاط تصورات لاحقة على حقبة التشكّل الأولى للمرويات الخرافية. تقول العرب في أمثالها "أمحل من حديث خرافة" وهو مَثَلٌ يُضرب فيما لا أصل له، ولما لا يمكن[13]. وأجروه على كل ما يكذّبونه من الأحاديث، وعلى كل ما يستملح، ويتعجب منها[14].

رغبنا، مرة أخرى، في تأكيد السياق الذي يستخدم فيه هذا المثل، سياق المحالات، لبيان الاتجاه الذي تأخذه تخريجات المحدّثين، إذ يُركّز على الصفة المحالية التي يتصف بها، وهي سمة تلازم الأحاديث الخرافية. أول الطعون التي تلقاها حديث خرافة: قول بعض المجرِّحين بأنه موضوعٌ؛ لأن أحد رواته، وهو ثابت البناني "شيخ يروي الأشياء الموضوعة التي لم يحدَّث بها، ولا تحلّ روايته إلا على سبيل القدح فيه"[15].

طعن الحديث من الخلف، فطالما جرى تجنّب متون الحديث، وركّز على الأسانيد، المساجلات الدينية حوله تتجه إلى الحكم على صدق إسناده، فيما تتجه التحليلات الأدبية إلى وظيفته الترويحية. فكيف يحدّث الرسول بحديث محالي؟ تقدّم بعض مصادر الحديث النبوي جوابا على ذلك، انطلاقا من كون الرسول روى الحديث في سياق "عِشْرَة النساء". روى الرسول حديثا لعائشة في لحظات حميمية، وهو معها في "لحاف" فقالت: بأبي وأمي يا رسول الله لولا حدثتني بهذا الحديث، لظننت أنه حديث خرافة. فقال الرسول: وما حديث خرافة يا عائشة؟ قالت الشيء إذا لم يكن قيل حديث خرافة. فقال الرسول: إن أصدق الحديث حديث خرافة. كان خرافة رجلا من بني عذرة سبته الجن، وكان معهم، فلمّا استرقوا السمع، أخبروه، فيخبر به الناس، فيجدونه كما قال[16].

ينبغي أن يتركز الانتباه إلى ملازمة عائشة الحميمية للرسول، فدلالة "لحف" و"لحاف" في اللغة العربية تقترن بالملازمة، والمكانفة، والمقاربة، وفي أجواء من الألفة العميقة تُستباح الأحاديث والحكايات التي لا يقصد بها حُكما، إنما تعبيرا عن معاشرة، ومداعبة، وملاطفة. لكن عائشة تُظهر تبرّما، فالحديث الذي خصّها به الرسول لا يُحتمل الصدق شأن حديث خرافة. ردة فعل الرسول الفورية هي استخدام صيغة التفضيل "أصدق الحديث حديث خرافة". هذا صدقٌ بمعنى آخر، صدق لا يتنكّر للمحالات إنما يقوم عليها، فـ"خرافة" كان وسيطا بين عالمي الإنس والجن، بين عالمي الممكنات والمحالات، الجن تسترق السمع من

عالم الإنس، وتخبر"خرافة"بما تسمع، فيقوم هو بإخبار الناس بما وقع لهم، فيجدونه مطابقا لما يعرفونه. وساطة"خرافة"غامضة للإنس، واضحة للجن، ومشوّشة بالنسبة له، الإنس لا يعرفون، فيما الجن يعرفون، ويقتصر دوره في نقل الأخبار من وسط عارف إلى آخر جاهل، وذلك يُحدث الذهول والعجب. تجنّب"خرافة"إسناد حديثه، ولا حاجة له بذلك، وكلما مضى في رواية الأخبار زاد جهل الناس بها، وصفتْ أحاديثه بأنها محاليّة، ليس لعدم احتمال وقوعها إنما لأن الناس لم يعرفوا مصادرها، وكانوا على جهل تام بسياقها الحاضن لمقاصدها ومعانيها. إذا مضينا بهذا التخريج إلى نهايته تلوح في الأفق الفكرة الموجهة للحديث طبقا للمنظور الديني: أحاديث خرافة من أصدق الأحاديث على الرغم من جهل الناس بمصادرها. من ناحية أخرى يدعم هذا الحديث ما عرف عن علاقة الرسول بالجن، حينما أسلموا على يديه لما كان نفض يده من إسلام قبيلة ثقيف.

إذا لازمنا المصادرَ الدينية اتضح لنا مسار التخريجات الممكنة للحديث. تبرّئ، بعض المصادر، عائشة من أمر الجهل بوساطة"خرافة"بين عالمي الإنس والجن، وفيها يحدّث الرسول" نساءه ذات ليلة حديثا، فقالت امرأة منهن: يا رسول الله، كأنّ الحديث حديث خرافة. قال: أتدرون ما خرافة؟ إن خرافة كان رجلا من أهل عذرة، أسرته الجن في الجاهلية، فمكث فيهم دهرا طويلا، ثم ردوه إلي الأنس، فكان يحدّث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب، فقال الناس حديث خرافة[17]. لكن العسقلاني في"الإصابة"نقل عن أنس بن مالك أن الرسول اجتمع بنسائه"فجعل يقول الكلمة كما يقول الرجل عند أهله، فقالت إحداهن: كأن هذا حديث خرافة. فقال: أتدرين ما خرافة؟ إنه كان رجلا من بني عذرة أصابته الجن، فكان فيهم حينا، فرجع، فجعل يحدّث بأحاديث لا تكون في الإنس[18]. ينبثق عنصر تخفيف جديد في الرواية، فالرسول في الرواية السابقة كان مع عائشة في"لحاف"، أما في هذه فيقول الكلمة"كما يقول الرجل عند أهله". لكن الإضافة الجديدة هي أن أحاديث خرافة"لا تكون في الإنس"والقائلة"إحدى نسائه".

تغذّي هذه الاختلاف روايات الحديث بدلالات كثيرة، والمهم فيها أن الرسول في الأولى يؤكد"أن أصدق الحديث حديث خرافة"في حين لا تأتي الثانية على ذكر لذلك. هذه الأطر المحيطة بالحديث ـ وتندرج، كما هو معروف، ضمن الإسناد ـ تتدخل في توجيه الحديث. تحوم حول المتن، وتوارب قليلا، وبصعوبة تقرّ بنسبته. تمارس الدور نفسه الذي لعبته الحكاية التفسيرية في المرويات الجاهلية. واللافت للاهتمام أن الرواية الدينية لمتن الحديث تختلف كليا عن الرواية الأدبية، وأصبح من المناسب أن نعرفها، لتنكشف معالجتها"عن ثابت عن أنس، قال: اجتمع إلى النبي صلى الله عليه وسلم نساؤه، فجعل يقول الكلمة كما يقول الرجل عند أهله. فقالت إحداهن: كأن هذا حديث خرافة؟ فقال:

أتدرين ما حديث خرافة؟قالت: لا. قال: إن خرافة كان رجلا من بني عذرة، فأصابته الجن، فكان فيهم حينا، ثم رجع إلى الإنس، فكان يحدّث بأشياء تكون في الجن، فحدّث أنّ جنّيا أمرته أمه أن يتزوج، فقال: إني أخشى أن يدخل عليك من ذلك مشقة، فلم تدعه حتى زوجته امرأة لها أم، فكان يقسم لامرأته ليلة، وعند أمه ليلة. فكان ليلة عند امرأته، وأمه وحدها، فسلّم عليها مسلّم. فردت عليه السلام. فقال: هل من مبيت؟ قالت: نعم. قال: فهل من عشاء؟ قالت: نعم. قال: فهل من محدّث؟ قالت: نعم، أرسل إلى ابني فيحدثكم. قال: فما هذه الخشفة التي نسمعها في دارك؟ قالت: هذه إبل وغنم. قال أحدهما لصاحبه: أعط متمنيا ما تمنى. قال: فأصبحت وقد ملئت دارها غنما وإبلا. قال: فرأت ابنها خبيث النفس، فقالت: ما شأنك لعل امرأتك كلمتك أن تحولها إلى منزلي؟ قال: نعم. قالت: فحولني إلى منزلها، ففعل. قال: فلبثا حينا، ثم إنهما جاءا إلى امرأته، والرجل عند أمه. قال: فسلّم مسلّم، فرّدت السلام. فقال: هل من مبيت؟ قالت: لا. قال: فهل من عشاء؟ قالت: لا. قال: فهل من إنسان يحدثنا؟ قالت: لا. قال: فما هذه الخشفة التي نسمعها في دارك؟ قالت: هذه السباع. فقال أحدهما لصاحبه: أعط متمنيا ما تمنى، وإن كان شرا. فملئت دارها سباعا، فأصبحت وقد أكلتها[19].

انصبّت تعليقات المحدثين على حامل الحديث، وهو السند، فمنهجية الإسناد، بما في ذلك تجريح الرواة أو توثيقهم، تهتمّ بهذه النقطة، دون سواها. علم السند يعنى بصحة الانتساب وليس بصدق المنسوب، فإذا صح الإسناد صح الحديث. ولم يلتفت أحد إلى مضمون الحديث، قرّر أنه "حديث لا يصح "لأن عائشة قالت للرسول "لولا أنك حدثتني بهذا يا رسول الله لظننت أنه حديث خرافة"[20]. ولا بأس من التدقيق في هذا الموضوع. الإسناد يوفر الحماية الرمزية لأولئك الذي يغامرون في أرض الخطر. ترفع المصادر الحديث إلى الرسول، وتتفق على أنه عن رجل من بني عذرة، باستثناء ما يورده ابن منظور عن الكلبي (204=819) من أنه من بني عذره أو من جهينة[21] اختطفته الجن، فعاد يحدّث بأحاديث مما رأى. بيد أنَّ المصادر تختلف في المغزى الذي ينطوي الحديث عليه، ولبيان ذلك ينبغي أن نحقق الحديث حسب قدم المصادر التي أوردته، مؤكدين، أنها جميعاً ترفعه إلى الرسول، وإن كان ذلك بسلاسل مختلفة من الإسناد، وهذه الروايات السبع للحديث مختارة من عشرات الروايات التي أوردته وعرضت له[22].

1. قال أحمد بن حنبل (214=829) "عن عائشة، قالت: حدَّث رسول الله صلى الله عليه وسلم نساءه ذات ليلة حديثاً، فقالت امرأة منهن يا رسول الله: كأن الحديث حديث خرافة، فقال أتدرون ما خرافة؟ إنَّ خرافة كان رجلاً من عذره، أسرته الجن في الجاهلية،

فمكث فيهم دهراً طويلاً، ثم ردوه إلى الأنس. فكان يحدث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب، فقال الناس: حديث خرافة"[23].

2. وقال ابن قتيبة (276=889) "عن أنس بن مالك: إنَّ النبي صلى الله عليه وسلم، قال لعائشة: إنَّ اصدق الأحاديث حديث" خرافة" وكان رجلاً من"بني عذرة" سبته الجن، فكان يكون معهم، فإذا استرقوا السمع أخبروه، فيخبر به أهل الأرض فيجدونه كما قال"[24].

3. وقال المفضل بن سلمة (219=903) "كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يحدّث نساءه، فقال في حديثه: . . إنَّ خرافة كان رجلاً من عذرة سبته الجن فكان فيهم زماناً يسمع ويرى، ثم رجع إلى الناس، فكان يحدثهم بما رأى في الجن من العجائب، فكان الناس إذا سمعوا حديثاً عجباً قالوا: كأن هذا حديث خرافة"[25].

4. وقال الثعالبي (429=1037) "ويروى أنَّ رجلاً تحدث بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم، بحديث، فقالت امرأة من نسائه: هذا حديث خرافة، فقال عليه السلام: لا، وخرافة حق، ويروى أنَّ الجن لما استهوته، وكانت تخبره بما يقع إليهم من أخبار السماء، عند استراقهم السمع، فيخبر به أهل الأرض، فيجدونه كما قال"[26].

5. وقال الميداني (518=1124) "هو رجل من عذرة استهوته الجن ـ كما تزعم العرب ـ ثم لما رجع أخبر بما رأى منهم، فكذبوه حتى قالوا لِما لا يمكن: حديث خرافة، وعن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: خرافة حق، يعني ما تحدث به عن الجن حق"[27].

6. وقال الزمخشري (538=1143) "هو رجل من بني عذرة استهوته الجن، ثم رجع إلى قومه فكان يحدثهم بالأباطيل، وكانت العرب إذا سمعت مالا أصل له، قالت: حديث خرافة"[28].

7. وقال ابن منظور (711=1311) "ذكر ابن الكلبي في قولهم حديث خرافة. أنَّ خرافة من بني عذرة أو من جهينة، اختطفته الجن، ثم رجع إلى قومه، يحدّث بأحاديث مما رأى يعجب منها الناس، فكذبوه، فجرى على ألسن الناس، وروي عن النبي صلى الله عليه وسلم، أنه قال: وخرافة حق، وفي حديث عائشة رضي الله عنها، قال لها حدثيني، قالت: ما أحدّثك حديث خرافة"[29].

تبيّن الروايات السبع التي اخترناها مقدار التغير الذي أحدثته الرواية الشفوية في حديث خرافة، أو بعبارة أخرى بين الرواية الأولى للحديث التي أوردها ابن حنبل في مطلع القرن الثالث، ورواية ابن منظور في مطلع القرن الثامن الهجري، ويتمثل ذلك التغير في حقيقة ما حصل لـ" خرافة" فبعض الروايات تؤكد أسر الجن له (ابن حنبل) وبعضها تؤكد سبيها له (ابن

قتيبة، والمفضل بن سلمة) والأخرى تذهب إلى أنها استهوته (الثعالبي، الميداني، الزمخشري) وغيرها تقرر اختطافه (ابن منظور) كما أنَّ الروايات تختلف في أمر علاقة "خرافة" بالجن إذ تورد بعض الروايات أنه كان يحدّث بحديثها عندما ردّوه إلى قومه (ابن حنبل، المفضل، الميداني، الزمخشري، ابن منظور) فيما يؤكد غيرها أنه ظلّ مع الجن، يحدّث بأحاديثهم التي يسترقونها من السماء أو غيرها، ويخبر بها أهل الأرض (ابن قتيبة، الثعالبي). وبعض الروايات تصف ما كان يحدّث به، بأنه نوع من الأعاجيب (ابن حنبل، المفضل، ابن منظور) وبعضها تصف حديثه، بأنه ضرب من الأباطيل (الزمخشري) وفيما تنفرد رواية ابن حنبل بالقول إنَّ خرافة مكث مع الجن "دهراً طويلاً" فإنَّ رواية المفضل، التي أوردناها، تشير إلى أنه أسر لزمن قصير، هو الزمن الذي استغرقه الرجال الثلاثة في رواية حكاياتهم.

ويمكن المضي في كشف التناقضات التي ألحقتها الرواية الشفوية، ومقاصد الرواة، بالحديث، بيد أن أهمها على الإطلاق: ذلك الجانب المتعلق بصدق الخبر ومناسبة قوله والهدف منه. ففيما تورد بعض الروايات أن الرسول يؤكد أنَّ خرافة حق (الثعلبي، الميداني، ابن منظور) وأنَّ "أصدق الأحاديث حديث خرافة" (ابن قتيبة) تؤكد غيرها أنَّ حديثه نوع من الأباطيل والأعاجيب (ابن حنبل، المفضل، الزمخشري) بل إن عائشة ترفض أن تحدّث الرسول بحديث يكون على غرار حديث خرافة قائلة "ما أُحُدثك حديث خرافة" (ابن منظور)، وتشكك إحدى نسائه بالحديث (الثعالبي). وإذ يروي الرسول حكايات ذات طابع خرافي، يوردها المفضل قبل أن يورد "حديث خرافة" تقول له إحدى نسائه مشككة في صحة الحكاية "يا رسول الله كأنَّ هذا حديث خرافة؟"[30].

وفي رواية ابن حنبل، يحتمل الأمر وجهين في قول إحدى نسائه واصفة حديث الرسول "كأن الحديث حديث خرافة" أو لهما أنه مثل حديث خرافة يفتقد الصدق، وثانيهما: أنَّ الحديث الذي كان يجب أن تتحدثه، هو ما يكون على غرار حديث خرافة. فإذا ضاهينا بين هذه الاختلافات، ورواية المفضل التي تؤكد أنَّ الرسول استمع إلى حكاية من خرافة نفسه، وقام بروايتها من بعد ذلك إلى عائشة، يتبين لنا مقدار العبث والتزييف الذي يطال كل شيء بما فيه الأحاديث المنسوبة للرسول، وكل حديث لا أصل له. تضمن المتن الذي أوردناه لحديث خرافة، البذور الأولى للحكاية الخرافية، ممثلة في علاقات الشخصيات بالجن، وإغفال تأثير الزمن في الشخصيات، والمسخ والسحر وتحوّل المخلوقات إلى غير أجناسها، فضلاً عمّا صار بعد ذلك ميزة من ميزات "ألف ليلة وليلة" و "مئة ليلة وليلة" وهي منح الحياة مقابل الاستمتاع بالحكاية، وبعبارة أخرى مقايضة الحياة بالسرد، ولكن تفسير التناقضات يحتاج إلى تفسير.

لو نظرنا إلى مرويات الحديث من زاوية تاريخية مقارنة، لوجدنا ما يوافق رأينا في أنه بمرور الزمن راحت الثقافة العربية تنغلق على نفسها بمواجهة المرويات الخرافية، وتطردها من الأفق الخصب للتخيلات السردية، فقد تزحزحت المقاصد العامة للحديث، وراح يُبعد عن الرسول قرنا بعد قرن، ظهر تأكيد نسبته للرسول في القرنين الثالث والرابع عند كل من ابن حنبل، وابن قتيبة، والمفضّل، لكن انكسارا في نسق التوثيق ظهر مع الميداني، والزمخشري، فجرى تضعيف نسبته للرسول من خلال المرور السريع على هذه القضية المهمة، وانتهى الأمر عند ابن منظور في قلب الأدوار، فقد قُطعت صلة الرسول بحديث خرافة، وبه استبدلت عائشة، صارت عائشة في بداية القرن الثامن الهجري حاملة لحديث خرافة، بعد أن كان الرسول يحمله في القرن الثالث وما قبله، جرى تبادل تام في الأدوار، ليس هذا فحسب، بل إن عائشة امتنعت عن رواية الحديث الخرافي الذي كانت تنتظره بشغف من الرسول في القرون الأولى.

ما الذي جرى لكي تقوم نخبة من الفقهاء، والأدباء، والمفسرين، والمعجميّين، بهذه الزحزحة الكبيرة، وقطع صلة الوصل المتوارثة بين النص وراويه، سوى الانقلاب الثقافي الذي يستبعد السمر اللطيف، ويختزله إلى هذيانات، ويراه رجسا غير لائق، ويستجيب لحالة الانغلاق التي خيمت بعد أفول قيمة الأدب؟ إذ في هذا العصر صيغ موقف الإسلام من القصّ، كما رأينا ذلك مع ابن الجوزي المتشدّد في فصل سابق، فوقعت مطابقة بين القص والدين، وأي تفريق بينهما يعني المروق والهرطقة، ويستحق صاحبه العقاب والتنكيل. ولكن مهلا، فلم يتوقف الأمر عند هذه القضية، فالذكورية العربية، التي اصطنعت قوتها على أسس دينية، تنامت في العصور المتأخرة تغطية عن العجز الذي ضربها في الصميم، مقارنة بالأدوار الفاعلة التي كان يمارسها الذكور في القرون الأولى، تلك الذكورية لا تقر بصلاحية الرجال لرواية الأحاديث الخرافية، فكيف بالرسول! الخرافة شأن دوني ووضيع، لا يصلح له سوى النساء اللواتي حبسهن التفسير الإقطاعي للدين في نطاق الحريم، داخل مجال مغلق، لكنه خارج سياق التاريخ، صار التخريف سلوى لهن، تغيرت الوظائف والأدوار، عائشة التي تبوأت في عصر الرسول مكانة الشريك والأنيس، فيضمهما لحاف واحد، ولعبت بعد ذلك أدوارا سياسية مهمة، تحولت في بداية القرن الهجري الثامن إلى ما يشبه جارية تروي، فمخيال القصور المملوءة بالحريم لا يتيح لها إلا القيام بهذا الدور. بدأت السياقات الثقافية تعيد إنتاج الشخصيات والمرويات طبقا لشروطها.

حلّت عائشة محل الرسول، هذا ما انتهى إليه أمر حديث خرافة. ولنتذكر بأن شهرزاد هي التي ستلعب دور الراوية البارعة في تلك الذخيرة العجيبة من المرويات الخرافية (ألف ليلة وليلة) وستفلح في تخطّي الحبسة الأنثوية التي تكرّست جرّاء الخوف والاستبعاد،

وتصلح ملكا مهووسا بقتل النساء من دائه العضال الذي ضربه في الصميم. وهو ما سنقف عليه في مناسبة أخرى، ولكن أليس من المناسب أن نقف على السياق الثقافي الذي احتضن ظهور الأدب الخرافي في الثقافة العربية، بعد مرحلة التدشين الأولى التي قام بها الرسول؟

3. التأليف الخرافي عند العرب.

لم يورد القرآن أيا من مشتقات الفعل "خرّف" لكن ذكر الخرافة ورد على لسان الرسول، كما مرّ بنا، وهنالك أحاديث مماثلة عن الجسّاسة، والدجال، وابن صياد، ترد في بعض متون الحديث النبوي. عرفت العرب المرويات الخرافية منذ القدم، سواء في خرافة "أساف ونائلة" اللذين مسخا حجرين لاقترافهما إثماً جسديا في الكعبة(31)، أو في الخرافات الأخرى التي تحتشد بها كتب الطبري، والأصفهاني، والمسعودي، وابن كثير، وغيرهم، وأغلبها تجليات متخفّية لأوابد العرب الجاهلية، فالمسارات الملتوية للمرويات السردية يصعب رسمها بدقة. تظهر ظلال لها في هذه الخرافة أو تلك، أو تندغم في سواها، ويعاد تركيبها طبقا للسياق الذي تندرج فيه، كما يكشف لنا ذلك كتاب "ألف ليلة وليلة" الذي يكاد يجمع، وبتنويعات متعدّدة، معظم المرويات الإخبارية، والسيرية، والبطولية، والأسطورية، والتشرديّة، فضلا عن الحكايات ذات الأصول الهندية، والفارسية، واليهودية، التي كيّفت نفسها، وتوافقت مع السياق الجديد للسرد، وامتثلت لإطار المناقلة السردية الخرافية بين شهرزاد وشهريار.

عقد مسلم في صحيحه كتاباً كاملاً بعنوان "كتاب الفتن وإشّراط الساعة" أورد فيه "قصة الجسّاسة" التي رواها الرسول عن تميم الداري، فضلاً عن قصص الدجّال، وابن صياد. وقصة الجسّاسة لا تختلف كثيراً عن "حديث خرافة" فالرسول يرويها عن تميم الداري، الذي حدّثه أنه ركب سفينة من ثلاثين رجلاً، فلعب بهم الموج شهراً، فأرفؤوا في إحدى جزر البحر، فلقيتهم دابة مغطّاة بالشعر، تدعى الجسّاسة، أخبرتهم أن رجلاً في الدير الكائن في الجزيرة ينتظرهم، ويلتقونه، فإذا به المسيح، الذي يتنبأ بظهور الرسول(32). هذه الحكاية التي دعا الرسول أتباعه للتجمّع فرواها لهم، ظهرت في الفترة التي كان يحدّث فيها عن الدجال وابن صياد، باعتبار أن ذلك من علامات الساعة، فوظيفتها في السياق التاريخي الذي ظهرت فيه دعم النبوّة وتعزيزها، في وقت عصيب، فقد كانت الوظائف الاعتبارية للخرافة شائعة. علينا أن نتذكّر أن الوظيفة الاعتبارية للخرافات هي التي عالجت العطب النفسي في شخصية شهريار الدموي، فنقلته من قاتل فاتك بجنس النساء، هاجسه الريبة والخيانة، إلى رب أسرة، وزوج رحيم، وملك عادل. وهذا يضيء العتمة التي جرت فيها عملية سلب الخرافات من أهميتها، فيما بعد.

برهن حديثا خرافة والجسّاسة أن الرسول لم يحظر الحكاية الخرافية من الدخول إلى ميدان الأخبار المعروفة آنذاك، سواء في أمر الجن في حديث خرافة، والذي يوافق ما روي عن إسلام الجنّ على يده عندما انصرف من الطائف راجعاً إلى مكة بعد أن يئس من ثقيف[33] أو في حكاية تميم الداري التي توافق ما كان يحدّث به الرسول عن المسيح الدجال[34]. إن استنطاقا تحليليا دقيقا لتفاعل المرجعيات الثقافية في الحقبة الانتقالية بين العصرين الجاهلي والإسلامي، يكشف أن تداول المرويات التي لا تتعارض مع الدين الجديد كان شائعا، والرسول وظّف جانبا منها في تثبيت نبوته، ولم يتردد في مسامرة نسائه بطرف منها، حينما كان ينصرف من غزواته. ولكن ألم تفتح هذه الأحاديث وغيرها بوابة السرد العربي على موضوعات الجنّ والنبوءة، والكائنات الغريبة كالجسّاسة، وهو ما تحتشد به الحكايات الخرافية والسير الشعبيّة؟.

اقترنت الخرافة بالأسمار، والمسامرة، بحسب ابن ظفر الصقلّي (565=1169) "إخبار لمنصت، وإنصات لمخبر، ومفاوضة فيما يعجب ويليق". ويضيف بأنّ المسامرة صنفان لا ثالث لهما "أحدهما إخبار بما يوافق خبراً مسموعاً والثاني: إخبار بما يوافق غرضاً مقترحاً"[35] فما الذي يعجب ويثير الشغف غير التخريف؟وما الذي يوافق غرضاً مقترحاً، غير الأحاديث التي لا أصل لها: الأحاديث الخرافية؟. أو تلك الأحاديث التي يقصّها القصّاص، والتي يصطلح عليها الجريري (390=999) بـ"هذيان أهل الحكاية والمخيّلين"[36]. فإذا كان الأمر كذلك، فلنر موقع الأسمار الخرافية في الثقافة العربية.

قال الحسن بن سهل "الآداب عشرة: فثلاثة شهرجانية، وثلاثة أنو شروانية، وثلاثة عربية، وواحدة أرْبتْ عليهن، فأما الشهرجانية فضرب العود، ولعب الشطرنج، ولعب الصوالج. وأما الأنوشروانية فالطب، والهندسة، والفروسية. وأما العربية فالشعر، والنسب، وأيام العرب، وأما الواحدة التي أربَتْ عليهن، فمقطّعات الحديث، والسمر، وما يتلقّاه الناس بينهم في المجالس"[37] ولم يتردّد العرب القدماء من تسمية مقطعّات الحديث، أو الأسمار الخرافية بـ"قرّاضات الذهب" وتتخللها في بعض الأحيان أمور الناس اليومية.

كان أبو بكر يُسمّر عند الرسول في أمور المسلمين[38]، وأفضل لذات معاوية في أخر عمره "المسامرة وأحاديث من مضى"[39]، فكان يستقدم المسامرين إلى قصره في دمشق لذلك، ومن خلالهم يعيد بناء ذاكرته بأخبار القدماء، وفي مثل هذه المجالس التي تعدّ البدايات الأولى للثقافة العربية قبل مرحلة التدوين، ظهرت مرويات عبيد بن شريه، وكعب الأحبار، ووهب بن منبه، وعبدالله ابن سلاّم، ويُعثْ الاخبار القديمة.

تفاعلت المرويات التوراتية والوثنية وأخبار الأنبياء القدامى فيما بينها، فتبلورت الإسرائيليات، التي فسّر ابن خلدون ظهورها في الثقافة العربية تفسيرا تاريخيا وليس لاهوتيا،

فهي، كما يرى، جزء من الذاكرة الثقافية لأحبار اليهود الذين أسلموا، لكنهم ظلوا يتذكّرون مروياتهم القديمة كمحمول ثقافي لازمهم مدة طويلة، وكانت تحضر في بعض الأحيان لتضيء مواقف أو أحداثا، ثم كيّفت نفسها لتوافق الأطر الإسلامية الجديدة، واهتمت بها نخبة من المفسرين، والمؤرخين، والمحدّثين، والإخباريين، فضلا عن العامّة، واستعانت بها لتربط الدين الجديد بأصول روحية بعيدة، وبحكايات اعتبارية دالّة، وتفسير ابن خلدون يدعم فكرتنا حول التمظهرات الحكائية للمرويات القديمة في صلب المرويات اللاحقة.

والحق فقد غزت الإسرائيليات الذاكرة العامة، وجرى تضخيمها، وتوسيع دلالاتها، وتفريق كثير من أحداثها بين المرويات الخرافية، والأسطورية، والشعبية، وقوبلت بمقاومة من الاتجاه المدرسي الخطّي في التفكير الذي سعى إلى تطهير المدونات اللاحقة منها، بحجّة تهديدها للدين، والاستئثار بقيمه الجديدة، وذلك يتصل بالتفسير الصارم للأديان الذي يراها منبتّة عمّا قبلها، فيما يكشف التاريخ المقارن للأديان أنها تنهل جميعها من منابع مشتركة، تعود إلى الإبراهيمية المتفاعلة بتراث بلاد الرافدين. الإبراهيمية التي تعدّ الأصل الأكبر الذي تتنازع الديانات فيما بينها حوله، طبقا لتفسيرات ضيقة. كلّ دين إنما هو تمظهر خاص، وضمن نسق ثقافي معين، لجملة من القيم الروحية الخاصة بتلك الأصول.

واستأثرت الخرافة في القرن الثاني باهتمام متزايد من الإخباريين والشعراء والكتّاب، فترجم عبد الله بن المقّفع (140= 757) "كليلة ودمنة"إلى العربية، وهي أبرز ذخائر الخرافات الهندية التي مُزجت بثقافة البلاط الفارسي، قبل الإسلام، ولم يكن هارون الرشيد (170 _ 193=786 _ 808) الخليفة الذي تربّع وسط التخيلات والأسمار، بمنأى عن حب الاستماع إلى الأحاديث الخرافية، إذ قرّب إليه أبا السري الشاعر الذي ادّعى رضاع الجن، ووضع كتاباً في أمرهم، تضمَّن حكمتهم وأنسابهم وأشعارهم، وزعم أنه بايعهم للأمين ولي العهد، فصار من خاصة الخليفة وأهله، فاستدعاه الرشيد، وقال له"إنْ كَنتَ رأيَتَ ما ذكرت، لقد رأيتَ عجباً، وإنْ كنتَ ما رأيتَهُ، لقد وضعتَ أدباً"، فخامس الخلفاء العباسيين، وبلمحة بارعة، يربط العرى الوثيقة بين الأدب والعجائبية، فغرابة الأدب تنبثق من بعده العجائبي، وسواء أكان المخرّف في البلاط رأى الأحداث أم تخيلها، فلا فرق بين الأمرين في نظر الرشيد، فالحدود التي يضعها للمرويات الخرافية هي انعدام الاحتمالية، والعجيب يتسرّب إلى النفس حينما يحوم في أفق غير محتمل من التوقعات، وذلك ما كان يجذب هارون الرشيد إلى أبي السري الذي تناثرت أسراره الخيالية في أروقة دار الخلافة، تحت بصر الخليفة الذي كان يغزو عاما، ويحجّ عاما؛ ففي المسافة الرابطة بين الغزو والحج، أو الفاصلة بينهما، وحينما يكون الخليفة مع زبيدة وجواريها، وفي مجالس السمر الليلية حيث تحوم أطياف أبي نواس وأضرابه من شعراء المتع الحياتية، يصبح وجود أبي السري مهما،

إنه يشبع الحاجة النفسية التي تكون انهكت في نمطين من الأفعال المتبادلة: ضرب القنا، والجري بين الصفا والمروة. للترويح، وكسر الرتابة.

أبو السري هو الجسر الذي يمر عليه الرشيد قبيل ذهابه للحرب، وبعد إيابه من مكة. إنه محطّم للرتابة، ومروّج شديد الحضور للفرح والدهشة، فمخرّف البلاط يتحرّك في المجال العام للذوق العباسي المتحضّر، وغير المنغلق، فيمتص التناقضات المحتملة، مهتديا بما صاغه ابن ظفر الصقلّي فيما بعد: يزوّد المنصت بما يحوم في أفقه من توقعات، ويصغي لردود الأفعال، ويستجيب لها مختلقا الحكايات، وهذا هو السرّ في كل عملية تواصلية، ولا ينسى أبدا القاعدة الذهبية بإيراد العجيب واللائق من الأحاديث، بما يوافق حاجات التلقّي في القصر. أحاديثه توافق الأخبار المروية في المجلس فتثريها، أو الأغراض المقترحة فيه فتوفيها، وقد وصف ابن خلكان (681=1281) أخبار أبي السري، بأنها "كلها غريبة عجيبة"[40]. وبعد نحو قرنين من العصر الذي كان الرشيد مستغرقا في متع أبي السري، بدأ أبو حيان التوحيدي يدوّن كتاب "الإمتاع والمؤانسة" كاشفا ومتخيلا، في الوقت نفسه، ما يدور في مجالس بغداد من متع عقلية وحسية، وممتثلا للقاعدة التي اشتقها ابن ظفر لأدب الأسمار الخرافية، وفي هذه الحقبة تشكّلت حكايات "ألف ليلة وليلة" وفيها كما في "الإمتاع والمؤانسة" مراعاة كاملة للمعايير التواصلية التي اقترحها مخرّف صقلية في سلواناته.

زاد الاهتمام بالحكايات الخرافية في القرنين الثالث والرابع، فطبقاً للمؤرخ حمزة الأصفهاني (350=961) كان في عصره "من كتب السمر التي تداولتها الأيدي ما يقرب من سبعين كتاباً"[41] يحرّرها النسّاخ في سوق الوراقين، في قلب بغداد، ويتلقّفها القرّاء القادمون من أقاليم دار الإسلام، بنَهم لا يوصف، كما سيبيّن لنا ذلك، بعد قليل، ابن النديم، المفهرس المنخرط بصورة كلية في عالم الورق والاستنساخ، والضليع بالخطوط، وأدوات الكتابة، وبالمدونات في شتّى اللغات المعروفة آنذاك. وفي هذا الوقت أيضاً، يورد شاهد عيان هو الصّولي (335=946) أنّ كتباً في عجائب البحار، وأحاديث السندباد والسنور والفأر، وسوى ذلك من كتب الغرائب، كانت معروفة وشائعة في عهد القاهر (320 ـ 322=932 ـ 934) والراضي (322 ـ 329=934 ـ 940)[42] إلى درجة شاع القول فيها بين أوساط النخبة البغدادية المتعلّمة بأن تلك المدونات العجيبة هي ما كان يستأثر باهتمام علية القوم.

وختم ابن النديم الفن الأول المخصص لـ "أخبار الأسمار والخرافات" من المقالة الثامنة، من كتاب "الفهرست" بالإشارة المقتضبة إلى التآليف الخرافية العربية، قائلاً "كانت الأسمار، والخرافات مرغوباً فيها مشتهاة في أيام خلفاء بني العباس، ولاسيما في أيام المقتدر. فصنّف الورّاقون، وكذبوا. فكان ممن يفتعل ذلك رجل يعرف بابن دلاّن، واسمه ابن دلاّن، وآخر يعرف بابن العّطار، وجماعة. وقد ذكرنا فيما تقدّم مَنْ كان يعمل الخرافات والأسمار على

ألسنة الحيوان وغيره، وهم سهل بن هارون وعلي بن داود، والعتابي، وأحمد بن أبي طاهر "[43].

يفجّر نص ابن النديم أسئلة كثيرة، تكاد تلمّ بإشكالية التأليف الخرافي عند العرب، الذي مازال الغموض يحيط به من كل جانب، فهو يقرّر أنَّ الأسمار والخرافات كان مرغوباً فيها في العصر العباسي، وثبت لنا أنَّ ابن المقفع قام بتعريب "كليلة ودمنة" في مطلع ذلك العصر، وقوبل الكتاب بحفاوة كبيرة، وعورض، ونُظم، وعدّ من أشهر ما ظهر في وقته، وأنّ الرشيد لم يمانع من وجود مخرّف كأبي السري في قصره، وأنَّ المأمون عهد لسهل بن هارون بدار الحكمة، وهو يعرف أنَّ له كتبا كثيرة في الخرافات، منها "ثعلة وعفرة" وهو غرار كتاب "كليلة ودمنة" بل أن المسعودي فضّله عليه، وكتاب "النمر والثعلب "[44]، وكتاب "الوامق والعذراء" ، وكتاب "ندود وودود ولدود" ، وكتاب "المخزومي والهذلية" وغير ذلك كثير من الكتب جاء معظمه على لسان الحيوان، فعُرف بذلك والتصق الوصف به. وأنَّ زبيدة، سيدة البلاط، اتخذت عليا بن داود كاتباً لها، وهي تعلم أنَّ له كتباً في الخرافات.

وكانت تصانيف الخرافات متداولة في عهد الراضي بالله، كما يؤكد الصولي، فضلاً عن خرافات ابن دلان، وابن العطار، وآخرين، سبقوهم طوال القرن الثاني والثالث، كالعتابي، وأحمد بن طاهر، إلى ذلك يعزو ابن النديم تصنيف الخرافات والأسمار إلى الورّاقين، وهذا يدل على درجة قبولها، وانتشار تلقيها، وازدياد الطلب عليها، بدلالة عنايتهم بها، وهم غير المؤلفين المعروفين، ويُلحق صاحب "الفهرست" بهؤلاء الوراقين صفة الكذب والافتعال، باعتبار أنَّ تلك الخرافات والأسمار لا تنطوي على شيء من الحقيقة، وهذا موقف أخلاقي تكرّر في وصفه لألف ليلة وليلة، بأنه كتاب غثٌّ بارد. وتضاعف عدد الورّاقين الذين أغرقوا سوق الكتب في بغداد بشتى المخطوطات، ومنهم: ابن أُخَيّ الشافعي، وياقوت المستعصمي، أحمد بن الحسن الخلاّل، وأبي حيان التوحيدي، وأحمد القرشي، وأبو موسى الحامض، وابن النديم، وغيرهم. وكانت صلتهم بالنسّاخ قوية ومتفاعلة، وبعضهم كان من كبار النسّاخ. وراح الورّاق، في تلك الفترة، يتبوأ مكانة رفيعة في مجال تداول الأدب والمعرفة، ودوره مماثل للناشر في العصر الحديث، فيروّج للكتب التي تلاقي إقبالا من القرّاء، ويوفرها لهم، وحسب الأخبار المتواترة أشاع الورّاقون كتب الخرافة كثيرا في القرنين الثالث الرابع.

ارتسمت للثقافة القديمة، بمرور الوقت، صورة وقورة، ومهابة مختلقة، فالماضي يصبح أكثر شفافية كلما ابتعدنا عنه، نتحدّث عن العصور الذهبية، العصور الدينية، والعصور الثقافية، وعصور البطولة، لأنها ارتسمت في الذاكرة بشفافية، تتعالى وتجرّد من كثافتها الحقيقية بتراجعها إلى الوراء في الزمن والذاكرة. حينما نتحدّث عن التراث يلزمنا تقديم

فروض الطاعة، فالتراث شيخ مسن، تقيّ، ورع، لم يمر بمرحلة الشباب، والحق فهذه صورة نخادع بها أنفسنا، فالتكرارية الذهنية تجعلنا نقوم بعملية ترسيب للاتجاهات المحافظة، ونعزّزها طبقا لتصوراتنا عن الماضي، فيما عرف الماضي اتجاهات كثيرة من التعبيرات التمثيلية. آداب الفحش كانت مقبولة وشائعة من امرئ القيس، إلى بشار بن برد، إلى ابن سكرة، وابن الحجاج، ناهيك عن الجاحظ، وأبي الفرج الأصفهاني، وأبو المطهر الأزدي، واحمد بن هشام، والرازي، والتيفاشي، والنفزاوي، وابن كمال باشا، وعشرات سواهم. ديوان أبي نواس، قبل أن يتعرّض للتشذيب الأخلاقي، كان مدونة ضخمة تجتذب الوراقين، والنساخ، والقرّاء، ففيها يمكن العثور على المغايرة، والروح التهكمية من التاريخ الشعري القديم ومن الواقع، حتى أن الشاعر يسخر من نفسه، ويقلب معايير الجمال، لم تعد الأنثى نموذجا مطلقا لرغبة الذكر. صارت الجارية تحاكي الغلام لكي تلفت الاهتمام. أشاع حب الغلمان والغلاميات، وجعل رنين الدراهم يسمع في أواني الخمارين ليلا، فيما تطوف عصابات اللاهين في ديارات العراق وبلاد الشام، ويكاد القارئ يبصر، وسط الظلام الدامس وجه الغلاميات يترنحن، فيما المجلس يغرق بلهو كامل.

ذكر الثعالبي في "اليتيمة" أن ديوان ابن الحجّاج، وهو من أهم شعراء الفحش في القرن الرابع، ومعاصر للمتنبي، وكانت تجري عليه مساومات كثيرة، فيتراوح ثمنه بين خمسين وسبعين دينارا، وهو مدونة ضخمة بعشرة مجلدات. ولم يكن هذا الثمن يدفع في ديوان المتنبي. يعرض ابن الحجّاج في ديوانه طريقة شعرية مختلفة عن معاصريه من شعراء البلاط، وعلى الرغم من أنه كان يحوم حول القصور، لكنه مثل أبي نواس كرّس الجانب الأهم من موهبته الشعرية لنقض الأنساق القيمية والأدبية السائدة، حتى أنه قورن بامرئ القيس، لكونه صاحب طريقة شعرية مبتكرة؛ فقد ابتدع فنون الفحش في درجاتها القصوى في ديوانه الذي كان شائعا قبل ألف سنة، فيتسارع الورّاقون للاستئثار به، ونسخه، ففيه تقلب المعاني السائدة في الشعر، وكل مظهر للجدية ينبغي أن يُخرّب بصورة مناقضة، فالوزير لا يمتدح لشجاعته إنما لجماله المماثل لجمال يوسف، وهو عكس يوسف المتمنّع، وبدل أن يصدّ النساء عنه، يقوم بمطاردتهن في أروقة قصره، فابن الحجّاج كان ينقض تراثا جامعا ومترسخا في المخيلة، ويزحزح الصورة الشائعة بترك الجميل يلهو دون ضوابط، ويمزّق الهيئة النمطية للممدوح.

وقبل ابن الحجاج سخر أبو نواس من الشعراء النائحين بلوعة على ظهور نوقهم في الصحاري أمام الديار والأثافي، من أجل ذكرى قديمة وخاطفة مع راعية بدوية، ودعا صراحة، بدلا من ذلك، إلى وليمة الحسان في قلب بغداد المترفة، والمملوءة بالجواري من شتى الأعراق. وكانت هذه المعارضات القيمية تُقبل كجزء من نسق يحتمل التنوع، ولم يكن

التخريف الا نوعا من المغايرة التي تجرّ وراءها عددا كبيرا من محبي الاختلاف. وسواء اتصل الأمر بالمخرّفين أو الشعراء المتماجنين، فلا نعدم وجود درجة من المغايرة تجذب إليها الفضول وحب الاستطلاع، وكان البلاط العباسي، وسوق الوراقين، وعموم المهمشين، يصوغون نظاما تعبيريا خاصا بهم في منأى عن هيمنة السلطات الكبرى للخطاب الديني والأدبي الشائع.

لم نستنفد بعدُ نص ابن النديم حول الحكايات الخرافية ومؤلفيها، فهو يحتاج إلى عودة وإثراء، لأنه يقرن الخرافات والأسمار بالحيوان، الأمر الذي يؤكد أنَّ خرافة الحيوان كانت معروفة على نطاق واسع، وظهر وجودها مبكرا في أحاديث خرافة والجسّاسة مما أشرنا إليه من قبل، لكن ابن النديم، في صدر الفقرة التي اقتطعنا منها النص المذكور، أورد كتباً كثيرة في الخرافات الخاصة بـ"أسماء عشاق الإنس للجن وعشاق الجن للإنس" أي الكتب التي تلعب على حدود الوهم، وتصور التحولات والمسوخات في الأجناس والكائنات، ورأينا مثالها الواضح في "حديث خرافة"، وبذلك، رسم لنا صورة لجانب من الحكايات الخرافية، وهي حكايات الحيوان والجن، وهما من المكونات الأساسية للحكايات الخرافية، فإذا ربطنا ذلك، بالمتن الخرافي الذي أوردناه كاملاً لـ"حديث خرافة"، وأخذنا في الحسبان الأثر الذي أحدثته تعريب "كليلة ودمنة" إلى العربية قبل حوالي قرنين من زمن ابن النديم، تكشَّفَتْ لنا حقيقة وهي: أنَّ التأليف الخرافي العربي كان موجوداً منذ فترة مبكرة، فإذا دعمنا كل ذلك، بما قام به الجهشياري الذي ابتدأ "بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم، كل جزء قائم بذاته لا يَعلَقُ بغيرهِ، وأحضر المسامرين، فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ويحسنون، واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات ما حلا بنفسه، وكان فاضلاً، فاجتمع له من ذلك أربعمئة ليلة وثمانون ليلة، كلٌ ليلة سمر تام، يحتوي على خمسين ورقة وأقل وأكثر، ثم عاجلته المنية قبل استيفاء ما في نفسه من تتميم ألف سمر"[45].

تبين لنا أنَّ تداول الخرافة، في القرون الأربعة الأولى كان شائعاً، لكنها كانت تتشكّل في منأى عن الثقافة المتعالية التي غيبتها، وسكتت عنها، فلم يبقَ منها سوى أخبار متناثرة تشير إلى وجودها، أما الحكايات الخرافية المستقلّة، فقد طُمست في ثنايا المدونات اللاحقة، واندرجت في ذخائر الخرافات، مثل: ألف ليلة وليلة، ومئة ليلة، والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، وغيرها. ومنها، بغير شك، خرافات الجهشياري، وسهل بن هارون، وعلي بن داود، والعتابي، وأحمد بن أبي طاهر، وابن دلان، وابن العطار، فضلاً عن السبعين كتاباً في الأسمار التي كانت تتداولها الأيدي قبل منتصف القرن الرابع، يضاف إليها كتب الخرافات الكثيرة التي أوردها ابن النديم في الفن الثالث من المقالة الثامنة تحت عنوان "أسماء خرافات تُعرّف باللقب، لا نعرف من أمرها غير هذا"[46].

وكانت الأسمار محل احتفاء في الحواضر الإسلامية، وجدير بالذكر أنه كثيرا ما يجري الدمج بين الخرافات والأسمار في الثقافة العربية القديمة، وامتد ذلك إلى مطالع العصر الحديث، فالطبعة الأعرق لكتاب "ألف ليلة وليلة" التي صدرت في الهند عام1839أشير فيها على الغلاف إلى أن الكتاب يدعى "أسمار الليالي للعرب ممّا يتضمن الفكاهة ويورث الطرب" ولكن هل تفرّد الأدب العربي بمرويات الأسمار الخرافية في ذلك العصر؟ الجواب نتركه لابن النديم الذي قدّم لائحة كبيرة بالحكايات الخرافية الفارسية والهندية.

قال ابن النديم: أول من صنف الخرافات، وجعل لها كتبا، وأودعها الخزائن، وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان، الفرس الأُول، ثم أغرق في ذلك ملوك الاشغانية، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس، ثم زاد ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية، ونقلته العرب إلى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء، فهذبوه، ونمقوه، وصنفوا في معناه ما يشبهه، فأول كتاب عمل في هذا المعنى كتاب هزار أفسان، وكتاب هزاردستان، وكتاب موسفاس وفينلوس، وكتاب حـحدحسروا، وكتاب المربين، وكتاب خرافة ونزهة، وكتاب الدب والثعلب، وكتاب روزبه اليتيم، وكتاب مسك زنانه وشاه زنان، وكتاب نمرود ملك بابل، وكتاب خليل ودعد. ومن كتب الأسمار الفارسية يذكر ابن النديم كتاب رستم واسفنديار ترجمه جبلة بن سالم، وكتاب بهرام شوس ترجمه جبلة بن سالم، وكتاب شهريزاد مع ابرويز، وكتاب الكارنامج في سيرة أنوشروان، وكتاب التاج وما تفاءلت به ملوكهم، وكتاب دارا والصنم الذهب، وكتاب اثنين نامه، وكتاب خداي نامه، وكتاب بهرام ونرسى، وكتاب أنوشروان.

أما أسماء كتب الهند في الخرافات والاسمار، فهي: كتاب كليلة ودمنة.. فسره عبد الله بن المقفع وغيره، ونقل هذا الكتاب إلى الشعر، نقله أبان بن عبد الحميد بن لاحق بن عفير الرقاشي، ونقله علي بن داود إلى الشعر، ونقله بشر بن المعتمر.. وقد عملت شعراء العجم هذا الكتاب شعرا، ونقل إلى اللغة الفارسية بالعربية، ولهذا الكتاب جوامع وانتزاعات عملها جماعة منهم: ابن المقفع، وسهل بن هارون، وسلم صاحب بيت الحكمة، والمريد الأسود الذي استدعاه المتوكل في أيامه من فارس. ومن كتبهم: كتاب سندباذ الكبير، وكتاب سندباذ الصغير، وكتاب البُد (=نسبة إلى بوذا) كتاب بوناسف وبلوهر، وكتاب بوناسف مفرد، وكتاب أدب الهند والصين، وكتاب هابل في الحكمة، وكتاب الهند في قصة هبوط آدم عليه السلام، وكتاب طرق، وكتاب دبك الهندي في الرجل والمرأة، وكتاب حدود منطق الهند، وكتابساديرم، وكتاب ملك الهند القتال والسباح، وكتاب شاناق في التدبير، وكتاب أطر في الأشربة، وكتاب بيدبا في الحكمة[47].

هذه اللائحة الكبيرة من كتب الخرافة والسمر في الثقافات المتاخمة كانت معروفة في

البلاد التي تحولت إلى الإسلام أو التي بقيت على حالها، لكن كثيرا من تلك الكتب عرف في العربية عبر الترجمة والتلخيص، أو عرف مباشرة من الكتّاب الذين كانوا على معرفة باللغات المجاورة، وبخاصة الفارسية. القول بعدم وجود صلة بين الخرافات العربية والأجنبية أمر يتنكّب لما تتصف به المرويات السردية الخرافية، من قدرة خارقة على تخطي الحدود العرقية والثقافية والدينية. "ألف ليلة وليلة" مجموع خرافات اتصفت بهذه الصفات، فلنتابع أمرها.

4. ألف ليلة وليلة: إشكالية الهويّة.

لم ينف أبو الريحان البيروني (440=1048) وهو الضليع بالموروث الهندي، بدلالة كتابه "في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة" أمر تعريب عبد الله بن المقفع لكتاب "كليلة ودمنة" لكنه شكّك بدقته، قال، إنَّ الكتاب "تردّد بين الفارسية والهندية، ثم العربية والفارسية، على ألسنة قوم لا يؤمن تغييرهم إياه كعبد الله بن المقفع في زيادته باب "بروزيه" فيه قاصداً تشكيك ضعيفي العقائد في الدين، وكسرهم للدعوة إلى مذهب "المنانيّة" وإذا كان متهماً فيما زاد، لم يخل عن مثلهِ فيما نقل"[48]. وسواء أكان التشكيك في العقائد هدف ابن المقفع، المفكّر الذي جعل من السرد على لسان الحيوان قناعا لأفكاره العقلانية، أم أنَّ البيروني انطلق في رؤيته للأمر من أنَّ الخرافة تستلزم فساد التصورات في الأمور الدينية، فإن تعريب "كليلة ودمنة" خصّب الحكايات الخرافية العربية آنذاك، وفتح لها الأفق على الكنز الهندي الطافح بالخرافات، وكانت الوساطة الفارسية على غاية من الأهمية، فالثقافة الفارسية القديمة المعنية بعوالم القصور، وإدارة الرعية، تركت بصماتها في كتاب" كليلة ودمنة".

تصوّر مقدمة الكتاب المثيرة ـ وهي فارسية في الغالب ـ رغبة كسرى أنو شروان الجامحة في الحصول على الكتاب، فأهمية الحيازة على ذلك الكتاب لا تقف رسالته على حدود سطح النص، كملهاة تعليمية على ألسنة الحيوان، إنما تغور عميقا إلى باطن الكتاب الذي يشغل بالإنسان. وكما قال أبان بن عبد الحميد اللاحقي، في نظمه للكتاب في أربعة عشر ألف بيت من الشعر "فالحكماء يعرفون فضله، والسخفاء يشتهون هزله". ولعل أكثر أدوار ابن المقفع أهمية، تكمن في وساطته الحقيقية بين الثقافتين العربية والفارسية، تلك الوساطة التي اتخذت ضروبا كثيرة، في مقدمتها توظيف السرد في مضمار التنوير العقلي، فالكتاب الهندي وافق آداب الحكم الفارسية، وبتعريبه تعرّفت الثقافة العربية في العقود الأولى من القرن الثاني الهجري على التجليات الرمزية للأدبين الهندي والفارسي في مجال الخرافة الرمزية، والمرجّح أن ابن المقفع دفع حياته ثمنا لهذه الكناية المبطّنة، فالمغايرة كانت تستدعي تهمة جاهزة: الزندقة. وكنّا أشرنا في سياق الحديث عن النضر بن الحارث،

إلى أنه اطلع هو الآخر على الكتاب، في بلاد فارس، قبل قرن ونصف، وعاد يحدّث ببعض حكاياته في مكة. مصير ابن المقفع لم يختلف كثيرا عن مصير سلفه ابن الحارث.

ثبت أنَّ ابن المقفع عرّب الأصل الهندي، وعبر الفارسية، للخرافات المسماة "بنجاتنترا" (=الأسفار الخمسة) التي وضعت بين100 ـ 500م[49] وإن لم يلتزم تماماً بالدقة في تعريبه، سواء في تغيير العنوان، أو بعض الأسماء، أو الحكايات، وهذا أمر معروف في النقل بين اللغات في تلك الحقبة والحقب اللاحقة، فالتعريب لا يقصد به الدقة في الترجمة، إنما إضفاء طابع عربي على كتاب ينتمي إلى ثقافة أخرى، وفي بعض الأحيان يمتثل الكتاب لنسق الثقافة الجديدة، فتضعف صلته بالأصول التي ظهر فيها، وكان التعريب متحرّرا من قيود النقل الدقيق الشائعة في العصر الحديث، ومُلكية النصوص في الثقافات الشفوية غير خاضعة للضوابط الخاصة بالمؤلف، واللغة، والدقة، والأمانة، كما هو الأمر في عصرنا، ولهذا يزدهر الاقتباس في تلك الثقافات التي لا تعرف الحدود القانونية للنتاج الفكري والإبداعي، وهو أمر نجده عند المؤسسين الكبار للتعريب في الثقافة العربية القديمة.

وظهرت ترجمة المعاني وشاعت، فالنصوص المعرّبة تتفاعل مع السياقات الثقافية للغات التي تنقل إليها، وتنخرط في تلبية الحاجات الخاصة بها. ومن الجدير بالذكر أن هذا المفهوم للتعريب ظل متداولا إلى العقود الأولى من القرن العشرين، وهذا هو السبب الذي من أجله لم يفلح ابن المقفع في التخلّص من تأثيرات البنية الثقافية السائدة في القرن الثاني الهجري، وهي تأثيرات فرضتها المؤسسة الدينية ـ الثقافية في تلك الحقبة، الأمر الذي استدعى بعض الحذر في التعريب، ناهيك عن محاذير التعريب عبر لغة وسيطة.

هذه المخاوف لا تقلل من أهمية دور ابن المقفع، إن لم تكن لها أهمية خاصة، فهو يعرّب ضمن نسق ثقافي خاص يكتسب فيه التعريب أهميته، لأنه يريد زحزحة الفهم القبلي للسلطة الذي كان استمرارا للسياسات الأموية أو رد فعل عليها، وطبقا لكل الروايات المتداولة عن مصيره، دفع ابن المقفع حياته ثمنا لهذا الهدف. وسرعان ما أحدث الكتاب أثرا لا يمحى في أدبيات القرون الأولى في كل من السرد والشعر. شاع الكتاب وانتشر منذ عهد مبكر[50] فنظمه شعراً: اللاحقي، وابن الهبّارية، والصاغاني، والنقّاش، وعلي بن داود، وبشر بن المعتمر، وعارضه سهل بن هارون وآخرون في كتب على غراره، وترك بصماته في مجالات كثيرة، حتى أعيدت ترجمته من العربية إلى الفارسية، كما يشير ابن النديم، بعد أن أصبحت ترجمته الفارسية الأولى بالية، وصارت ترجمة ابن المقفع هي الأصل الذي لا يمكن لأحد أن يتخطّاه، واستقام أمره كتابا مدرسيا للفصاحة التربوية، وللخرافات الاعتبارية القائمة على المثل والكناية. وعبر العربية عرف انتشارا عالميا منقطع النظير. ولا يستبعد أنَّ خرافات الحيوان العربية حاكت خرافاته، وحاكى مؤلفوها ما أراد بيدبا

إيصاله إلى دبشليم الملك، كما تكشف الحكاية الإطارية للكتاب، والكتاب، كما هو معروف، يلمح على لسان الحيوان ما لا يمكن التصريح به على لسان الإنسان، في شؤون معاملة الرعية وحكمها، كما يلمس ذلك لدى إخوان الصفا، وابن عرب شاه، فيما بعد[51].

أشاع كتاب "كليلة ودمنة" مناخاً خرافياً، وشجّع الاشتغال بهذا النوع السردي الخرافي، وذلك قبل القرن الثالث، الذي فيه حسب آدم متز "بدأت قصص السمر الأجنبية تحتّل مكاناً كبيراً في الأدب العربي"[52]. وكما بينا فقد اقتحمت المرويات الخرافية قصور الخلفاء، فكيف بالأوساط العامية التي وجدت فيها تمثيلا خصبا لمخيالاتها!؟. ويفضي كل هذا بنا إلى الوقوف على معضلة تأليف أبرز ذخائر الخرافات "ألف ليلة وليلة" وذلك لما أثير حول هذه الخرافات وأصولها، ومصادرها، وتأليفها من خلاف كبير بين القدماء والمحدثين. وتنبغي الإشارة إلى أن كل ما سنقوم به لا يقصد منه تحديد المُلكية العرقية النهائية لهذه الخرافات، إنما ندور في الأفق الثقافي الحر للمرويات السردية الخرافية، أخذين بالحسبان أن الأسلوب واللغة اللذين استقر بهما الكتاب يمكن أن يكونا أساسا لهوية الكتاب، وليس لكل خرافاته، فلم تكن الثقافات في القرون الوسطى مسكونة بهاجس الهويات المقيّدة، كما يتجلّى ذلك في العصور الحديثة. وبالنظر إلى أن هذه القضية خلافية بين الجميع، فإن مناقشة الإشارات التي أوردتها المصادر القديمة تصبح مهمة في هذا السياق.

أول إشارة موثّقة حول كتاب ألف ليلة وليلة، أوردها المسعودي في النصف الأول من القرن الرابع الهجري، تحت عنوان "كتاب ألف ليلة وليلة" ومما جاء فيها "إنَّ هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرّب للملوك برواياتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وإنَّ سبيلها الكتب المنقولة إلينا، والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب هزار أفسانه، وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها أفسانة. والناس يسمّون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة. وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتها، وهما شيرزاد ودينازاد، ومثل كتاب فرزة وسيماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب السندباد، وغيرها من الكتب في هذا المعنى"[53].

وبغض النظر عن إشارة المسعودي بأن حكايات الكتاب، هي "أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة" وهي إشارة توافق ما كررنا الإشارة إليه، حول موافقة الخرافات لمقترح أو خبر شائع، فإن كلامه يشي، بأن تأليف هذه الحكايات، تّم على غرار الكتب المنقولة إلى العربية، وعلى نحو أدق فإن سبيل تأليفها هو سبيل تأليف كتاب "هزار أفسانة". والمضاهاة التي يوردها المسعودي بين "ألف ليلة وليلة" و"هزار أفسانة" تلمح إلى وجود كتابين أحدهما الفارسي والآخر المؤلف على غراره، والمسعودي يردف ذلك بتأكيد أنَّ الأول يتألف من

ألف خرافة، والثاني يروى في ألف ليلة، دون أن يكون متضمناً لألف خرافة كما هو الأمر في "هزار أفسانة".

بلغ الغموض أقصى درجاته في عبارة المسعودي الآتية "والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة" فهل المقصود هنا كتاب "هزار أفسانة" أم الكتاب المؤلف على غراره؟ وأيّ كتاب هو؟ ثم يورد شرحاً موجزاً لقصة الإطار المعروفة في كتاب ألف ليلة وليلة. فإذا كان المقصود هو الأول، يكون الكتاب الثاني ترجمة له، وإذا كان المقصود الثاني، يصبح لدينا كتابان متشابهان في كون متنهما حكايات موضوعة من خرافات مصنوعة.

يعزز ذلك الاختلاف الكبير بين "الخرافة" التي هي متن خرافي قد يروى بليال عدة، و"الليلة" التي هي وقت لرواية سمر أو أكثر أو أقل، فإذا وضعنا أمامنا أياً من نسخ المتون المعروفة الآن لألف ليلة وليلة، لا نجد فيه ألفاً من الخرافات، بل لا نجد فيه إلاّ عدداً ضئيلاً لا يتجاوز ـ سواء في الخرافات الرئيسة أو فيما تتضمنه من خرافات ثانوية ـ إلاّ دون ربع العدد الذي يفترض أنَّ هزار أفسانة تضمنه من خرافات، وثمة إلى جانب هذا، قرينة أخرى تلمح إلى اختلاف الكتابين، فإذا حذفنا الشرح الذي يورده المسعودي لمحتوى "هزار أفسانة" وفيما يورده لمحتوى فرزة وسيماس، وأبقينا على النص دون تلك الشروح، يستقيم لنا النص الآتي "وإنَّ هذه أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرّب للملوك برواياتها، وصال على أهل عصرهِ بحفظها والمذاكرة بها، وإنَّ سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا، والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا، مثل: كتاب هزار أفسانة، ومثل كتاب فرزة وسيماس، ومثل كتاب السندباد، وغيرها من الكتب في هذا المعنى".

قراءة النص وتحليله في ضوء هذا الترتيب، تبين لنا أنَّ ثمة كتاباً في الخرافات، عُمل على غرار تلك الكتب الأخرى، فإذا عرفنا أنَّ ابن النديم، يورد أنها كتب فارسية، ورومية، وهندية، على التوالي، ويثبّتها في قوائمه المخصّصة لكتب الفرس، والهند، والروم، في الخرافات، فإنَّ منطق التحليل يفضي إلى القول بأن المسعودي كان يضاهي كتاباً خرافياً عربياً من أجل توضيح محتواه بكتب خرافية لأقوام أخرى، مما نقل إلى العربية، فلا يعقل أن ينتخب كتاباً أجنبياً، بغية توضيح محتواه، ليضاهيه بكتب غير عربية. نص المسعودي يرجّح أنه كان يضاهي كتاباً في الخرافات، هادفاً به إلى التعريف بكتب نُقلت إلى العربية، وأصبحت معروفة في القرنين الثالث والرابع.

نتوقف عن استنطاق نص المسعودي، وننتقل إلى نص آخر لابن النديم، الورّاق البارع، الذي يقول "أول كتاب عمل في هذا المعنى، كتاب "هزار أفسانه"، ومعناه "ألف خرافة" ثم يورد محتوى الكتاب، وهو يطابق المتن المعروف الآن لألف ليلة وليلة في إطاره العام، ثم يختتم بالقول "إنَّ أول من سمّر بالليل الإسكندر، وكان له قوم يحكونه ويخرّفونه. لا يريد

بذلك اللذة، وإنما كان يريد الحفظ والحرس، واستعمل لذلك بعده الملوك كتاب "هزار أفسان" يحتوي على ألف ليلة وعلى دون المائتي سمر ـ لأن السمر ربما حدّث به في عدة ليالٍ، ولقد رأيته بتمامهِ دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غثٌّ بارد الحديث"[54].

يثير هذا النص إشكاليات كثيرة، يتعلّق بعضها بالريادة الزمنية للتأليف الخرافي، وبعضها بريادة رواية الأسمار، وأخرى في طرائق تلقيّ العرب لهذه الخرافات. فالفقرة الأولى من النص هي حول أسبقية الفرس في تصنيف الخرافات، وجعْلها كتباً تودع في الخزائن، تحيل على الهنود كما تحيل على الفرس الذين سعوا من أجل أن يستودعوا خزائنهم الكتب، وربما كان الغموض الذي يلف أصول "كليلة ودمنة" بالصورة التي عرضها ابن النديم، أدى به إلى ذلك الاستنتاج، فهو يؤكد بعد سطور قليلة تلي ما أثبتناه عن "كليلة ودمنة" أنه "قد اختُلف في أمره، فقيل عملته الهند، وخبر ذلك في صدر الكتاب وقيل، عملته ملوك الإشكانية ونَحلته الهند، وقيل عملته الفرس ونحلته الهند، وقال قوم إنَّ الذي عمله بُزْرجُمْهر أجزاء، والله أعلم بذلك"[55].

الحيرة التي كانت تتنازع ابن النديم في القرن الرابع، أمكن الآن استبدالها باليقين؛ بسبب الكشف عن الأصل الهندي لـ"كليلة ودمنة" وهو كتاب "بنجاتنترا" ، أما ما ورد من أنَّ تلك الخرافات كانت على ألسنة الحيوان، وأنها كانت تودع في الخزائن، لكونها جزءاً من كتب الحكمة، فإن متن "كليلة ودمنة" يؤكد فضلاً عن ذلك رغبة بيدبا الوحيدة أمام دبشليم الملك، بأن "يأمر الملك أن يدوّن كتابي هذا كما دوَّن آباؤه وأجداده كتبهم، ويأمر بالمحافظة عليه: فإنني أخاف أن يخرج من بلاد الهند، فيتناوله أهل فارس إذا علموا به، فالملك يأمر ألاَّ يخرج من بيت الحكمة"[56]. وتحقّق ما كان بيدبا يخشاه، إذ ما أن علا كسرى أنو شروان عرش فارس، ووقع له خبر الكتاب "لم يقرّ قراره حتى بعث برزويه الطبيب، وتلطّف حتى أخرجه من بلاد الهند، فأقرّهُ في خزائن فارس"[57].

يصور باب "بعثة برزويه إلى بلاد الهند" رحلة الكتاب بين خزائن الهند وفارس. وهو باب شائق يصف الحرص الهوسي على حيازة الكتاب. أما كون ريادة الأسمار ليلاً، مقترنة بالاسكندر، فلا يستبعد، بالنسبة لقائد توغّل في المشرق بعيداً، وأنَّ المسامرين كانوا يسمّرون له، لاقصد اللذة، إنما قصد "الحفظ والحرس" . فإذا فرغنا من ذلك، نصل إلى الجزء المهم بالنسبة لموضوعنا من النص، وهو كيفية تلقّي العرب تصانيف الخرافات التي كانت معروفة في الهند وفارس. ويؤكد ابن النديم، أنَّ العرب نقلت ذلك إلى العربية "وتناوله الفصحاء والبلغاء، فهذّبوه ونمّقوه، وصنفوا في معناه ما يشبهه "ألا يحيل ذلك أيضاً على كتاب "كليلة ودمنة" الذي نُقل، وهُذِّب على يد ابن المقفع، وتناوله الشعراء نظماً، وصنّف سهل بن هارون كتابه "ثعلة وعفرة" في معناه؟

لم يورد ابن النديم، أية إشارة إلى كتاب "ألف ليلة وليلة" لكنه تحدّث عن كتاب "هزار أفسان" وعرض محتواه، وهو المحتوى نفسه المعروف في متن الكتاب الآن وسمّاه "ألف خرافة"، ويعزّز كل ذلك بالجزء الأخير من النص، الذي يذهب فيه إلى أنَّ الكتاب في ألف ليلة ودون المائتي سمر، وأنه رآه على أجزاء. وقد تثير قضية الاختلاف بين "ألف خرافة" و "دون المائتي سمر" تناقضاً في كلام ابن النديم لكن سياق النص، يكشف عن أن ابن النديم، كان يتحدث عن "هزار أفسان" بالمحتوى العام الذي نعرفه الآن لكتاب "ألف ليلة وليلة" أي في قصة الإطار المخصّصة لتخريف شهرزاد لشهريار كل ليلة، تخلصاً من الموت، ولكن يعوزنا الكثير للتثبّت من أمر ما كانت تُخرّف به شهرزاد في القرن الرابع الهجري.

وقفنا على رأيين مختلفين في أمر أصول "ألف ليلة وليلة" ويحسن أن نردفهما، بإشارتين أخريين، فقد أورد أبو حيان التوحيدي (حوالي400=1009) إشارة خاطفة عن كتاب "هزار أفسانه" في كتابه "الإمتاع والمؤانسة" على أنه جنس من "ضروب الخرافات"[58]. ولا يخفى أن كتاب التوحيدي المذكور بني على فكرة الليالي التي يسامر فيها أبو حيان الوزير أبا عبد الله العارض في أربعين ليلة، وتدوين ما يدور فيها، فالوزير يقترح موضوعاً ما، وينتدب أبو حيان نفسه للحديث عنه، وهنا نجد أنَّ فكرة الليالي تتجلّى في كتاب "الإمتاع والمؤانسة". أما الإشارة الثانية، فجاءت على لسان المقّرى (1041=1633) إذ يورد حكاية مشهورة، ويقارن شهرتها بشهرة ألف ليلة، قائلاً "وقد أكثر الناس من حديث البدوية وابن مياح من بني عمها، وما يتعلق بذلك من ذكر الأمر، حتى صارت رواياتهم في هذا الشأن كحديث البطّال (=سيرة الأميرة ذات الهمة)، وألف وليلة وليلة، وما أشبه ذلك"[59]. والإشارة تحيل على الشهرة التي اكتسبها كتاب ألف ليلة وليلة.

ليس من شأننا التوفيق بين رأيين مختلفين في أصل واحدة من أهم ذخائر الخرافات، إنما من شأننا أن نقف على طرائق تداول الأفكار والحكايات في القرن الرابع، فالحديث عن ثقافة صافية تنتمي إلى عرق محدّد آنذاك يعدُّ أمراً لا معنى له. مرت أربعة قرون أو قرابة ذلك، عمل التفاعل الثقافي بين الحضارات القديمة على تذويب ملامحها الأصلية، وإعادة بنائها في ضوء الرؤية العربية الإسلامية، ولم تكن نزعات التعصب والتفرّد المعاصرة، لها ما يماثلها آنذاك. فالرؤية الدينية صاغت الوعي العام، وحددت نسق البنية الثقافية فيه. فإذا وضعنا في الاعتبار التداول الشفوي للمأثورات ذات الأصول القومية المختلفة، ومقدار ما لحق بها من تغيير، طبقاً لشروط إنتاج البنية الثقافية القائمة آنذاك، لتوصلنا إلى أن ما تتعرّض له تلك الماثورات من طمس لخصائصها، سواء أكانت عربية أم أجنبية، يعدّ أمرا طبيعيا. أعاد الإسلام إنتاج المأثورات الجاهلية بما يوافق رؤيته، وأعيد إنتاج المرويات ذات الأصول

المختلفة في ضوء الشروط العامة للبنية الثقافية الجديدة، ولاشك في أنَّ ذلك غيّر المأثورات الأجنبية خلال القرون اللاحقة، وأضفى عليها سمات البنية الثقافية الجديدة.

تداول المرويات الشفوية وسط بيئة ثقافية عربية إسلامية، خلال مدة طويلة، يجرّدها من خصائصها الأصلية، ويكسبها خصائص جديدة، وقع ذلك للمرويات السردية الجاهلية، وللإسرائيليات، ولم يكن التأليف، بما فيه الخرافي، يُعنى بالأصول القومية للآداب، بعد أن ذابت في بوتقة جديدة، فالجهشياري عمل على اختيار "ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم" كان يأخذها عن المسامرين، والكتب المصنفة في الخرافات، دون أن ترد إشارة إلى أنه تعصّب لسمر دون آخر، ولو كان الجهشيارى أنجز مشروعه كاملاً، أو في الأقل، وصل إلينا ما يثبته بقرائن أكيدة تبيّن الأسمار التي اختارها، وهي أربعمئة وثمانون سمراً، لكان لدينا الآن ذخيرة موثّقة من الخرافات التي كانت متداولة في القرن الرابع شاهداً على الأصول الشفوية المذوّية في ثقافة ذلك العصر.

لكن أمرا آخر، لا يقل أهمية ينبغي إثارته في هذا السياق، وهو التنوّع الثقافي الذي طبع معظم مظاهر الفكر والتخيل، فلم تكن الدولة العربية ـ الإسلامية مقتصرة على عرق دون آخر، والإسلام لم ينظّم العلاقة بين الدين والأعراق داخل الإطار السياسي للدولة، بل تركها حرّة؛ لأنه لم يختص بأمة دون سواها، ومعياره الوحيد الإيمان، ومفهوم الدولة ـ الأمة، في الفكر السياسي، مفهوم انبثق في العصر الحديث، أما المفهوم القديم فهو (الدار). وبالإجمال، كان العالم، طبقا للرؤية الدينية، يقسّم إلى دار الإسلام ودار الحرب، وفي بعض الأحيان تظهر دار الصلح أو دار العهد، ومفهوم دار الإسلام يشمل كل الذين آمنوا بالإسلام، أو كانوا غالبية في البلاد التي يستوطنونها، وهي مناطق شاسعة تمتد من الأندلس إلى تخوم الصين، ومن أرمينيا إلى التخوم الجنوبية للصحراء الكبرى، وتسكنها أعراق كثيرة، فدار الإسلام تحتل قلب العالم القديم، وتستوطنها مئات الأعراق، وتتواصل عبر لغات محلية وإقليمية كثيرة، لكن لغة التواصل الرئيسة على المستوى الديني والثقافي كانت العربية، وفي بعض الأحيان اللغات الحيّة العريقة كالفارسية.

هذا الإطار الشامل لمفهوم الدولة يتيح الفرصة لرواية المأثورات الخاصة بالشعوب المتعايشة والمتساكنة ضمن دار الإسلام، وتداولها في أطراف تلك الدار، وتقبّل كل التغيرات التي تتعرّض لها، بل وتخطّي الحدود الرمزية لتلك الدار والتوغل في دار الحرب، أو ما كانت تسمّى (دار الكفر) ولعل المرويات الخرافية، هي الوحيدة التي تتميز عن المرويات الشعبية، وعن المقامات، في أن أبطالها يترحّلون بحرية في أنحاء العالم القديم دون أن يأبهوا بالحدود الثقافية والدينية، فيما يقتصر أبطال المقامات في ترحالهم داخل دار الإسلام، باستثناءات قليلة نجدها في مقامات السرقسطي الأندلسي، لكننا لا نجدها عند بديع الزمان

والحريري، وهو أمر يظهر في السير الشعبية التي تربط ارتحال أبطالها بدار الحرب بهدف تحويل أهلها إلى الإسلام، فيما يرتحل أبطال المرويات الخرافية لأسباب شخصية، لها علاقة بالنساء، والأموال، والحروب، ونريد من هذا الاستطراد الوصول إلى أن دار الإسلام، ودار الحرب، كانتا في تنازع دائم، تنازع ديني وقيمي، والتخوم الفاصلة بينهما في تغير دائم، ولهذا فالمرويات الخرافية تتغير ملامحها العامة، وأبنيتها السردية، وشخصياتها، وأهدافها بحسب البيئات الثقافية التي تروى فيها، وتتعرض للتغيير والتحوّل بسبب التنازع العام بين تلك البيئات، وهذا الأمر هو الذي يفسر لنا الحرية، التي لا تعرف التقييد، للمغامرات التي يقوم بها أبطال المرويات الخرافية في أرجاء العالم، حاملين معهم حكاياتهم حيثما حلّوا وارتحلوا.

في ضوء هذه الصورة، ينبغي علينا معاينة أمر كتاب "ألف ليلة وليلة" فالراجح أن بعض الخرافات التي يتضمنها كانت من المرويات الشفوية في الحواضر الإسلامية قبل القرن الرابع، وسواء أكانت في بذورها الأولى عربية (=جاهلية) أم أجنبية (=هندية، فارسية، وروميه)، فإن التداول الشفوي أضفى عليها خصائص تفوق في أهميتها، تلك التي يفترض وجودها إذا كانت قد انحدرت إلينا من أزمنة قديمة أو مواطن أخرى. وتُرجّح النسخ المتداولة الآن من "ألف ليلة وليلة" والتي لم يفلح أحد في تحديد نسختها الأم، فالكتاب نجح في اجتذاب الخرافات والحكايات المتداولة في القرون الأولى، فضلاً عما ورد في كتب الأخبار العربية، وربما تقدّم خرافات الحيوان التي وردت متعاقبة في الكتاب، والأخبار العربية التي وردت هي الأخرى معاً في مكان آخر، وحكايات الوعظ، والخرافات ذات الجذور الإسرائيلية، التي يضمها مكان آخر، تقدّم دليلاً على اندغام خرافات ذلك العصر في متن الكتاب. يضاف إلى ذلك دخول حكايات خرافية هندية معروفة، مثل "سندباد الحكيم" اتخذت لها عنواناً جديداً "حكاية الملك وولده والجارية والوزراء السبعة" والحقت به سيرة شعبية من غير نوع الخرافات، هي "حكاية الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان" وشغلت جزءاً منه، وبعض قصص البحار التي لا تعرفها إلا النسخ المتأخرة مثل "حكايات السندباد".

كل هذا يقدم دليلاً على أنّ التضخم الذي أصاب الكتاب، إنما يعود إلى عمل الرواة، والنسّاخ، والبيئات الثقافية، في إدراج المأثورات الحكائية ضمن إطار عام هو مناسبة التخريف الذي تقوم به شهرزاد لشهريار. ويرجّح فضلاً عن كل هذا، أن تكون أسمار الجهشياري، وسهل بن هارون، وعلي بن داود، والعتابي، وأحمد بن أبي طاهر، وإبن العطار، وإبن دلان، وجدت لها مكاناً فيه، لأنه كتاب يحتمل الإضافة، ويتقبل مزيداً من الخرافات. وكنّا أشرنا إلى أن "حديث خرافة" وجد مكاناً كبيرا في صدره، وتعددت رواياته، وجرى تغيير في بعض

أحداثه، بما يوافق إطار الكتاب. والمسرد الآتي يقدم فكرة عن مجمل المشكلات المثارة بخصوص الكتاب من جوانب تتصل بتأليفه، وجمعه، ويلاحظ أن عشرات الباحثين العرب والمستشرقين انخرطوا، طوال قرنين في حل هذه المعضلات التي ما زالت قائمة.

مسرد خاص بالقضايا المثارة حول كتاب ألف ليلة وليلة

الموضوع	الرأي	صاحب الرأي
أصوله الكتاب	تتعدّد الآراء حول أصول الكتاب، وتتردّد بين كونه هنديا، أو فارسيا، أو عربيا، أو أنه مزيج من كل هذه الأصول.	شليجل، كوكسين، بريزلسكي، السدروف، فنتر نيتز، غالان، برتن، مكدونالد، أصغر حكمت، متز، مرتاض، محسن مهدي، خلوصي، الصالحاني، الشيرواني، لين، ساسي، أويستروب، هامر، لبيديف، طرشونة، عواد، سليمان، ديرلاين، حسين فوزي، هيروز، سكوت، الزيات، ليتمان، بوسون، فاروق سعد
مصدره	تتعدّد الأقوال في أنه مزيج من حكايات مختلفة، أو أنه كتاب "هزار أفسانة"	برتن، ديرلاين، علي أصغر حكمت، مكدونالد، فون هامر
مؤلفه	تتضارب الآراء بين كونه تأليفا جماعيا أو أنه لمؤلف شعبي مجهول، أوأنه لمؤلف عربي	الزيات، أويستروب، حسنين، دوساسي، ليتمان، طرشونة، لين سليمان، فوزي، الشيرواني، الصالحاني، شوفان، خلوصي، القلماوي
عصر تأليفه	حصر تأليفه بين القرنين 10و16 الميلاديين	الزيات، الصالحاني، القلماوي، حسنين، بعلبكي، سعد، نبيهة عبود، خلوصي، هلال ناجي، دوساسي، المنجّد، مكدونالد، برتن، ليتمان، لين، شوفان، جورجي زيدان
تاريخ جمعه	حصر تاريخ جمعه بين القرنين 13و16. رأي يذهب إلى أنه جمع في القرن 18	برتن، بعلبكي، الزيات، ميخائيل عواد، مكدونالد

دائرة المعارف الإسلامية. سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة. صفاء خلوصي، دراسات في الأدب المقارن. فاروق سعد، من وحي ألف ليلة وليلة. حسين فوزي، حديث السندباد القديم. صلاح الدين المنجّد، عروس العرايس. ديرلاين، الحكاية الخرافية. الزيات، تاريخ الأدب العربي. فؤاد حسنين، قصنا الشعبي. محسن مهدي، كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، طرشونة، مدخل إلى الأدب المقارن. ليبديف، أثر الموروث الشعبي للجنوب العربي في ألف ليلة وليلة. ميخائيل عواد، ألف ليلة وليلة مرآة الحضارة والمجتمع في القرن الرابع. عبدالملك مرتاض، ألف ليلة وليلة. وجيرهاردت، فن السرد القصصي: الليالي العربية (بالإنجليزية). وفريال غزول، الليالي العربية (بالإنجليزية).

قال محسن مهدي الذي بذل جهداً مضنياً في البحث، والمقارنة، والمضاهاة، بين نسخ الكتاب المعروفة، ليتحقق من أيها الأصوب، والأقرب إلى النسخة الأم المفقودة "إنَّ قصص العرب من مفاخر ما نضح به طبعها، وأبدعه خيالها، وسقاه ذوقها، شاعت بينها في جاهليتها، وبعد إسلامها، وتناقلها أهل الوبر والحضر منها، وسارت إلى غيرها من الأمم حتى طبق ذكرها الآفاق، ونقلتها الأعاجم، فأذابت قلوبها، وسحرت عقولها، ولم يجمع كتاب من قصصها، وحكاياتها، وأمثالها، ما جمعه هذا الكتاب، ولاحظي غيره بما حظي به عندها، وعند غيرها، نقلته الرواة في المدن المعمورة، وأنس به أهل الحضر في منازلهم، وأوقات سمرهم، وارتاحت له نفوس الصنّاع، والتجار بعد فراغهم من صناعتهم وتجارتهم. سعدتْ بسماع ما احتواه العامة، واعتبرت برموزه وإشاراته الخاصة "[60].

وانتهى إلى القول إن الكتاب "لاُ يعرف مؤلفه أو من روى أو جمع النسخة الأم" وارجع ذلك إلى الرواة والنسّاخ الذين "منهم من نقله بشيء من الدقة، ومنهم من نقله دون أن يتقيد بلغة أصله، ومنهم من أعاد صياغة أصله وتركيبه بصورة يفهمها القراء، ويرغب فيها القصاص المعاصرون له. ثم أن النسّاخ لم يتحرّجوا من تغيير لغته، ووضع ألفاظ معروفة عندهم مكان ألفاظ لم تعد دارجة في أزمانهم. ولما لم يكن غرض الكتاب تعليم العلوم والآداب واللغة الفصيحة، وإنما غرضه الحكاية والسمر، لم يتورع النسّاخ، ورواة القصص والسير من أن يقحموا فيه، ويضيفوا إليه قصصاً أخرى، ارتضاها ذوقهم أو فنهم "[61].

حقّا إن كتاب "ألف ليلة وليلة" خلافاً لكثير من الكتب، يحتمل الإضافة، ويحتمل الحذف، وقد أفضى البحث المعمّق الذي أجراه محسن مهدي للنسخ التي عثر عليها، خلال القرون الأربعة الأخيرة، إلى تحقيق متن الكتاب من جديد، فلم يثبت فيه سوى إحدى عشرة

حكاية. وعَّد غيرها مما هو موجود في النسخ الأخرى دخيلة على الكتاب. ولكنه مهّد لذلك، بمدخل موسَّع نقد فيه النسخ المطبوعة، وأرجعها إلى أصول عُرّضت للتزييف، أكثر مما احتفظت بالأصول. وأقدم ما استطاع محسن مهدي العثور عليه، طوال بحث استمر عقدين، هو الرجوع بالنسخة التي حققها إلى القرن الثامن الهجري (=الرابع عشر الميلادي). فإذا كان الأمر كذلك، فإن بين ما بحثنا وما بحث محسن مهدي ثمة أربعة قرون أخرى حالكة، لا يعرف فيها بالضبط ما حلّ بالكتاب، والمرجّح أنه غزا الذائقة الشعبية طوال هذه القرون، وتكاملت حكاياته، إذ اتصف بقدرته على جذب الحكايات، وإدراجها في سياقه، ولهذا تتراصف في متنه حكايات تعود لمرجعيات متعددة، وتختلف تلك الحكايات بين رواية وأخرى.

يقود البحث في تاريخ "ألف ليلة وليلة" بوصفه واحداً من أهم ذخائر الحكايات الخرافية، إلى الوقوف على ذخيرة ثانية، لم تنل الشهرة التي استأثرت بها المجموعة الأولى، ونعني بها "مئة ليلة وليلة" التي تتفق والأولى، ليس في حكاية الإطار، إنما في تضمينها حكايات ترد بعضها في الليالي. ويرى محمود طرشونة، محقّق الكتاب، أنه "سابق لألف ليلة وليلة" مدللاً على ذلك بالمقارنة بين الكتابين ومعتمداً على آراء جودفري ديمو مبنيز وكوسكان وكراتشكوفسكي وسهير القلماوي وبرزيلوسكي[62]. وإلى جانب هاتين الذخيرتين، توافرت لدينا مجموعة حكايات أخرى بعنوان "الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة"[63]، وهي تتضمن حكايات متفرّقة، ورد بعضها في المجموعتين المذكورتين، ويذهب المنجّد إلى أنَّ "هذه الحكايات أقدم من الألف ليلة؛ فهي الصورة التي بدأ العرب بها ينقلون الحكايات عن الفرس والهند والروم أو يضعونها على أساسها"[64]. ويُرجّح أنَّ هذه الحكايات، هي ذاتها التي أشار إليها ابن النديم، ونسبها إلى الجهشياري. وهذه الذخائر الثلاث، ستكون المتن الذي نعتمده في التحليل الفني لسردية الخرافة في الفصل اللاحق.

هوامش الفصل الأول

1. اللسان والصحاح، مادة "خرف"
2. المعجم الوسيط، مادة "خرف".
3. اللسان والمعجم الوسيط، مادة" خرف".
4. اللسان مادة " خرف".
5. الميداني، مجمع الأمثال 2: 326
6. عبد الفتاح كيليطو، الغائب، الدار البيضاء 11.
7. بطرس البستاني، دائرة المعارف، طهران 7: 355.
8. الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب1 :130والزمخشري، المستقصى من أمثال العرب 1: 361
9. نجيب اسكندر إبراهيم ورشدي فام منصور، التفكير الخرافي، القاهرة 18.
10. بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، دمشق 3: 409
11. ابن عاصم، الفاخر، تحقيق عبد العليم الطحاوي، القاهرة 171.
12. الشريشي، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة 1: 188
13. المستقصى من أمثال العرب 1: 361و 2: 61، مجمع الأمثال 2: 326، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب1: 130
14. كشف الخفاء 1: 452
15. ميزان الاعتدال في نقد الرجال5: 70 ـ 71، لسان الميزان4: 154، المجروحين2: 97 ـ 98
16. مجمع الزوائد4: 325، المعجم الأوسط، 6: 155 ـ 156
17. مجمع الزوائد 4: 325، مسند أحمد 6: 157، مسند اسحاق بن راهوية 3: 801، مسند أبي يعلى، 6: 419، البيان والتعريف2: 59، ميزان الاعتدال في نقد الرجال5: 70 ـ 71، لسان الميزان 4: 154
18. الإصابة 2: 270
19. ميزان الاعتدال في نقد الرجال 5: 70 ـ 71، لسان الميزان 4: 154، المجروحين 2: 97 ـ 98، العلل المتناهية 1: 61 ـ 63
20. الكامل في ضعفاء الرجال 5: 202
21. اللسان، مادة "خرف".
22. أنظر على سبيل المثال: مسند أحمد 6: 157، مسند اسحاق بن راهوية 3: 801، مسند أبي يعلى، 6: 419، البيان والتعريف2: 59، ميزان الاعتدال في نقد الرجال5: 70 ـ 71، لسان الميزان4: 154، الإصابة2: 270، المجروحين2: 97 ـ 98، العلل المتناهية1: 61 ـ 63، الكامل في ضعفاء الرجال5: 202، فيض القدير4: 21، كشف الخفاء1: 452، المستقصى من أمثال العرب 1: 361و 2: 61، مجمع الأمثال2: 326، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب1: 130.
23. مسند أحمد 6: 157

24. المعارف 610 ـ 611
25. الفاخر ص 169
26. ثمار القلوب 102
27. مجمع الأمثال 1: 195
28. المستقصى في أمثال العرب1: 361
29. اللسان، مادة "خرف".
30. الفاخر 169.
31. السهيلي، الروض الأنف في شرح السيرة النبوية، تحقيق عبد الرحمن الوكيل، القاهرة 1: 364 ومروج الذهب 2: 23
32. شرح صحيح مسلم 18: 78 ـ 83
33. السيرة النبوية 2: 49
34. صحيح مسلم 18: 81
35. ابن ظفر الصقلي، السلوانات في مسامرة الخلفاء والسادات، تحرير أحمد عبد المجيد، القاهرة، 24 ـ 25
36. الجليس الصالح 1: 167.
37. الحصري، زهر الآداب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 1: 146
38. ابن تيمية، رفع الملام عن الائمة الأعلام، تحقيق محمد حامد الفقي، القاهرة 12: 301
39. الجرهمي، أخبار عبيد بن شرية الجرهمي، في أخبار اليمن وأشعارها وأنسابها، حيدر آباد 312.
40. وفيات الأعيان 5: 221
41. متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، بيروت 4: 469
42. الصولي، كتاب الأوراق: اخبار الراضي بالله والمتّقي لله، تحقيق هيورث دن، بيروت 6
43. الفهرست 367
44. حققه عبد القادر المهيري، وصدر عام 1973 عن الجامعة التونسية
45. الفهرست 363 ـ 364
46. م. ن 375
47. الفهرست1: 424
48. في تحقيق ماللهند من مقولة 123
49. عبد الحميد يونس"البنجاتنترا وكليلة ودمنة: دراسة مقارنة" وهي ملحقة بكتاب"بنجاتنترا"
50. بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، القاهرة 3: 94 أوليري، الفكر العربي ومركزه في التاريخ، ترجمة إسماعيل البيطار، بيروت 96.
51. اتّبع إخوان الصفا في كتاب"تداعي الحيوان على الإنسان"وابن عرب شاه في كتاب"فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء"أسلوب التورية في التعبير عن مواقفهم
52. الحضارة الإسلامية 1: 466 ـ 467
53. مروج الذهب 2: 251
54. الفهرست 363

55. م. ن. 463

56. ابن المقفع، كليلة دمنة، تونس 38

57. م. ن 83

58. التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ضبط وشرح أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت 1: 23

59. المقرّي، نفح الطيب 2: 290

60. محسن مهدي: كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، ليدن 12

61. كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى23، وبحث في هذا الموضوع كل من: سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، القاهرة93، وحسين فوزي، حديث السندباد القديم، القاهرة 185

62. مئة ليلة وليلة، دراسة وتحقيق محمود طرشونة، ليبيا ـ تونس أنظر: المقدمة الموسعة للكتاب 18 ـ 55

63. الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، تحقيق هنس وير، بيروت

64. المنجّد، عروس العرايس، بيروت13.

الفصل الثاني

البنية السردية للحكاية الخرافية

1. خرافة شهرزاد والحكاية الإطاريّة

دواعي البحث في البنية السردية للحكاية الخرافية، توجب الوقوف على الخرافة الأكثر شهرة في تاريخ الثقافة العربية ـ وربما الإنسانية عامة ـ ألا وهي خرافة شهرزاد التي تؤطّر سلسلة الحكايات التي وردت في ذخيرتين أساسيتين من ذخائر الخرافة، وهما "ألف ليلة وليلة" و"مئة ليلة وليلة" ذلك أنّ ما ورد فيهما من خرافات، خضع مباشرة لـ"شهرزاد" بوصفها راوية لتلك المتون الخرافية. وعُدّت خرافة شهرزاد أنموذجاً عالمياً للحكاية الإطارية، التي تُعرفّها "مياجير هاردت"، بأنها "ذلك السرد المركّب من قسمين بارزين، ولكنهما مترابطان، أولهما: حكاية أو مجموع الحكايات التي ترويها شخصية واحدة، أو أكثر. وثانيهما: تلك المتون وقد رويت ضمن حكاية، أقل طولاً وإثارة، بما يجعلها تؤطّر تلك المتون، كما يحيط الإطار بالصورة"[(1)]. اتصفت خرافة شهرزاد بذلك لكونها انطوت على إمكانية غير محدودة لتأطير خرافات كثيرة، الأمر الذي جعل تودروف يصفها بأنها، من "الأدب الإسنادي" لأن "التأكيد فيها يكون دائماً على الإسناد، وليس على موضوعه"[(2)].

تورد النسخ المختلفة من "ألف ليلة وليلة" خرافة شهرزاد، في الصفحات الأولى والأخيرة من الكتاب، وما متنه، كما هو معروف، إلاّ ما "تخرّف" به شهرزاد لشهريار. وثمة اختلاف في رواية الخرافة، بما لا يؤثر في بنيتها السردية، بين نسخة وأخرى، من النسخ الشائعة والمتداولة في العربية منذ العقود الأولى للقرن التاسع عشر، أمّا رواية "مئة ليلة وليلة" لتلك الخرافة، فإنها تختلف عمّا أوردته مدونات "ألف ليلة وليلة". وتدور خرافة شهرزاد حول ملكين شقيقين، هما "شهريار" و"شاه زمان" إذ يرسل الأول، وهو ملك الصين، في طلب أخيه ملك فارس، فيستجيب لطلبه، ويغادر مملكته، ولكنه يعود إلى بيته، لشيء افتقده، فيجد زوجته وعبداً له معاً في فراشه، فيقتلهما حالاً، ويستأنف رحلته إلى مملكة أخيه، وقد باغته الهم والحزن والحيرة مما جرى له، فاعتزل الحياة في قصر ملحق

بقصر أخيه، يأكله القلق بسبب تلك الخيانة المباغتة لزوجته، وفشلت محاولات الأخ كلها في الاطلاع على حقيقة أمره، كان ألمه داخليا وجارحا فكتمه عن الجميع، ويسرّ أخاه بأن "في باطني جرح" وجروح الملوك لا تشفى، وفي يوم ما، يدعوه "شهريار" لمصاحبته في رحلة صيد، لكنه يمتنع، ويظل حبيس القصر يتفكر في أحواله، وقد شحب لونه، وتغيرت طباعه، وفيما يغادر أخوه القصر إلى الصيد، ينتبذ هو مكاناً جوار نافذة القصر، تطل على بستان ملحق به، يتأمل حاله إذ يفاجأ بزوجة أخيه وجواريها وعبيدها، يخرجون جماعة من القصر إلى البستان، ويمارسون الحب بين الأشجار دونما خوف معا، مستغرقين في إباحية كاملة، ويتيقن أن ذلك يتكرر كلما غاب شهريار عن قصره، فيهون على نفسه، ما جرى له، مقارنة بما يجري لأخيه، فيسترد عافيته ولونه، ويكتشف أنه ليس وحيداً فيما أصابه. يجد في مأساة أخيه مواساة له في محنته، وينفك "ما عنده من الغَيْر والغم" وتفتح شهيته للأكل والشرب، ويستعيد عافيته.

وحالما يعود شهريار من رحلته، يلاحظ علامات التغير على وجه أخيه شاه زمان، ويرجوه أن يخبره بأمره، لكن شاه زمان يمتنع، وبسبب من إلحاح أخيه ورجائه، يخبره عن السبب الذي جعله يعتزل الحياة ويتغير حينما وصل زائراً، وذلك لأنه اكتشف خيانة زوجته له، لكنّ كشف جانب من حقيقة الأمر، جعل "شهريار" يشدّد في إلحاحه، على السبب الذي جعله يعود إلى ما كان عليه، فيخبره، بعد تردد، بما رأى في بستان قصره، لكنّ "شهريار" لا يصدق قوله، فيدعوه شاه زمان لتدبير حيلة، تقوده إلى كشف حقيقة زوجته، وذلك بأن يعلن عن خروجه في رحلة صيد، ثم يعود خفية، لمراقبة ما يجري في حديقة القصر، وبذلك يطّلع على أمر خيانة زوجته له. يصاب شهريار بالصدمة نفسها التي صُدم بها أخوه الأصغر، وبعبارة الكتاب "طار عقله من رأسه" يلوح لهما أنهما مخدوعان في وسط نسائي لا يوثق به، وسط يغطس في الخيانة. تلك الخيانة تضربهما في الصميم، تتوارى قيمة الأشياء لديهما: المُلك، والجاه، والثروة. شعرا فجأة أنهما كائنان واهنان ومخدوعان، وأن قوتهما وملكهما وثروتهما إنما هي مجرّد أكاذيب.

يقرر الأخوان، في ضوء ما جرى لهما، هجرة مملكتيهما، والهرب إلى عالم بعيد لا يعرفهما أحد فيه، فتقودهما قدماهما إلى ساحل بحر هائج، سرعان ما تقذف أمواجه الصاخبة جنّياً عملاقاً إلى الشاطئ، فيلجآن خوفاً منه إلى شجرة قريبة، يتسلقان جذعها، ويختبآن بين أغصانها، فيما يتجه الجني إلى الشجرة نفسها، وهو يحمل صندوقاً على رأسه، يرمي الصندوق جانبا، ويتكئ على جذع الشجرة، ويفتح أقفال الصندوق، قفلا إثر قفل، فتخرج منه جارية جميلة، خطفها الجني ليلة عرسها، وهي "صبية، بقامة هيفاء بهية، كأنها شمس مضيّة" فيواقعها، وتأخذه بعد ذلك إغفاءة نوم بعد ذلك، وما أن ترفع الجارية نظرها

إلى أغصان الشجرة، تكتشف أمر شهريار وشاه زمان، فتطلب إليهما، إيماءً أن ينزلا ويواقعاها، وإلاَّ أيقظت الجني إنْ هما امتنعا عن تحقيق رغبتها، فيستجيبان خوفاً، ويهبطان، فتأمرهما قائلة "ارصعا رصعا عنيفا" وحالما يفرغان منها، تأخذ خاتميهما، وتضيفهما إلى خواتم كثيرة في كيس تحمله معها، ويتراوح عدد الخواتم فيه بين مئة وخمسمئة وسبعين، حسب اختلاف نسخ كتاب "ألف ليلة وليلة" وتخبرهما، بأنَّ عدد الخواتم في الكيس يساوي عدد الرجال الذين واقعوها في غفلة من الجني، على الرغم من شدّته وجبروته، واحتجازها في صندوق مقفل في قاع البحر، لا يعرف مكانه أحد "قالت لهما إن هذا العفريت قد خطفني ليلة عرسي، ثم إنه وضعني في علبة، وجعل العلبة داخل الصندوق، ورمى على الصندوق سبعة أقفال جلي، وجعلني في قاع البحر العجّاج المتلاطم بالأمواج، ولم يعلم أن المرأة منّا إذا أرادت شيئا لم يغلبها شيء" فيعجب الملكان من أمرها، غاية العجب، ويستهجنان ما جرى لهما، مقارنة بما يجري لهذا الجني المخيف، فيقرران العودة إلى مملكتيهما، والاندماج في الحياة ثانية، مقّرين بعجزهما إزاء حيل النساء، إن أردن شيئاً ما. وحالما يصلان إلى مملكتيهما، يفتك شهريار بزوجته وخدم القصر رجالاً ونساء، ويقرر ألاّ يتزوج سوى عذراء، يقتلها بعد أن يمضي ليلة معها، وقبل أن يتيح لها فرصة الخيانة، إلى أن يتعذر على الوزير الحصول على فتاة بكر تصلح زوجة للملك، بعد أن قتل كل النساء، سوى ابنته الكبرى "شهرزاد" التي قرأت كتب التواريخ، وسير الملوك المتقدمين، وأخبار الأمم السالفة[3].

وما أن يبلغها الوزير بالأمر حتى توافق قائلة "بالله يا أبت زوجني هذا الملك، فإما أعيش، وإما أكون فداء لبنات المسلمين، وسبباً لخلاصهن، من بين يديه"[4] فتتزوج شهريار من شهرزاد، وتبدأ في ليلة الزواج، تّحدثه بأحاديث عجيبة وطريفة، تستغرق ألف ليلة، فلا يملُّ من خرافاتها، ولا يستطيع قتلها شأن غيرها؛ لأن قتلها، سيفقده من يخرّف له كلّ مساء، إلى أن تمضي ألف ليلة، تحقق خلالها شهرزاد أمرين، أولهما: إنجابها ثلاثة أطفال ذكور من الملك، وثانيهما: نجاحها في تغيير وجهة نظره تجاه النساء، بإيرادها خرافات ذات أهداف اعتبارية، وكلا الأمرين يتضافران معاً، ليصرفا شهريار عن المضي في قراره القاضي قتل المرأة العذراء، إثر افتراعه لها، خشية الخيانة.

أما رواية "مئة ليلة" للخرافة، فتختلف في تفاصيلها، وإن تطابقت مع رواية "ألف ليلة" في الغرض، إذ يظهر مؤلف خرافات يدعى "فهراس الفيلسوفي" وقد استدعاه أحد الملوك إلى قصره، لأنه علم أنَّ له كتاباً خرافياً في مئة ليلة وليلة، ويبتدئ رواية خرافات المئة ليلة للملك، بحكاية عن ملك من ملوك الهند، يدعى "دارم" وهو ملك جميل الطلعة، يتباهي بحسنه كل عام؛ وذلك بأن يقيم مهرجاناً عظيماً، ويضع أمامه مرآة كبيرة تعكس صورته،

ويسأل خلال ذلك أرباب دولته، قائلاً "هل تعلمون أحداً في الدنيا، أحسن مني صورة؟"[5] فيكون الجواب دائماً بـ"لا" إلى أن كان في بعض السنين، إذ نهض إليه شيخ من كبار أهل دولته، فأخبره أن ثمة شاباً بمدينة (خراسان) يفوقه حسناً وجمالاً، فما كان من الملك دارم، إلا أن أمر الشيخ بالرحيل إلى خراسان واصطحاب الفتى معه، فيستجيب الشيخ لأمر الملك، ويتجه إلى (خراسان) ويعود بصحبته إلى الهند، لكن الفتى ويدعى (زهر البساتين) يتذكّر حاجة نسيها، تضطرّه للرجوع إلى البيت فجأة، فيجد زوجته ـ وهي ابنة عمّه ـ وعبده معاً في الفراش، فيذبحهما، ويعود إلى مصاحبة الشيخ إلى الهند، ويدخل بلاط الملك دارم، فيفاجأ الأخير أن الفتى غير جميل، بخلاف وصف الشيخ له، فيخبر الشيخ الملك أن مرضاً شديداً ألمّ بالشاب في الطريق، غيّر لونه، وأثّر في صحته، فيأمر الملك، بأن يعتنى بالشاب في قصر يجاور قصره، إلى أن يستردّ عافيته.

وفيما كان "زهر البساتين" يتفكر بما جرى له مع زوجته، يعثر على باب في القصر، يفضي به إلى قبة مطلّة على بستان وسط قصر الملك، وسرعان ما تظهر ثلّة من جوار حسان وسط البستان، بينهن جارية أكثرهن جمالاً وحسناً، تأمرهن بالاختفاء وتنتحي ظل شجرة، إذ يجيء عبد أسود يواقعها هناك، وينصرف بعد ذلك، وما أن يعرف (زهر البساتين) أن تلك الجارية هي زوجة الملك دارم، حتى يهون ما جرى له، مقارنة بما يجري لملك الهند، فيقبل على الطعام والشراب، ويسترد عافيته وجماله، الأمر الذي يثير استغراب الملك دارم، فيهدده بالقتل إن لم يفش حقيقة أمره، فيخبره بالسبب الذي جعله يمرض ويفقد جماله، وبالعلة التي جعلته يستعيد صحته وجماله ثانية. ويتأكد الملك دارم من دعواه بالأسلوب الذي اتبعه (شهريار) في (ألف ليلة) فيأمر بإعادة الفتى إلى ذويه، ويقتل زوجته وجواريها وخدمها، ويمتنع عن الزواج إلا من عذراء، يأمر بقتلها بعد أن يمضي ليله معها، وتجري الأحداث علي نحو يماثل أحداث (ألف ليلة وليلة) باستثناء أن شهرزاد في (مئة ليلة) لا تمضي برفقة الملك عدد الليالي التي أمضتها في (ألف ليلة وليلة).

إنَّ الاختلاف بين روايتي الخرافة في الكتابين لا يتعلق بأحداثها ومغزاها وإنما بـ"زمن السرد" لكل منهما، فزمن رواية (ألف ليلة) مكّن (شهرزاد) من كسب الوقت الكافي، لتستبدل بالموت الحياة، فيما لم يمنحها زمن (مئة ليلة) ذلك، الأمر الذي جعلنا نجهل مصير "شهرزاد" في الكتاب الأخير، فالخرافة مبتورة، و"مئة ليلة" لا تكفي الراوية لأن تتذرع بطلب عفو ملك قتّاك شأن راوية "ألف ليلة" التي أنجبت فيها أطفالاً، وافلحت في تغيير موقف الملك تجاه النساء، فضلاً عن أنَّ زمن "ألف ليلة" مكّن الراوية من تنظيم سلسلة طويلة ومتنوعة من الحكايات الخرافية، التي يندر وجودها في سفر مماثل آخر، بيد أنَّ الاختلاف الأكثر أهمية، بالنسبة لبحثنا في "سردية الخرافة" يتعلق بمستويات السرد في روايتي الخرافة

المذكورتين، ففيما تباشر شهرزاد روايتها في "ألف ليلة" بوصفها الراوي الذي يؤطر الخرافات التي تنتظم في مستويات متتابعة، تبدو حكايات "الملك دارم وشهرزاد" أكثر تعقيداً، إذ يضاف فيها مستوى آخر، هو مستوى رواية "فهراس الفيلسوف" لملك الهند الذي بعث إليه، ليحدثه بمئة ليلة وليلة، لكن من المفيد التأكيد أن مستويات السرد الداخلية التي تقع دون مستوى رواية شهرزاد، تزداد خصباً وغنى في خرافات "ألف ليلة" عنها في خرافات "مئة ليلة"، ذلك أن طبيعة "المناقلة السردية" بين الرواة في كثير من خرافات "ألف ليلة" تنتظم في متوالية من الرواية والتلقي، واستبدال في مواقع الراوي والمروي له، على نحو تفتقر إليه خرافات "مئة ليلة".

هذا الوصف الذي خصصناه لخرافة شهرزاد، يظهر أنها خرافة بسيطة التركيب قليلة الأشخاص، محدودة الأحداث، بيد أنَّ ذلك التركيب البسيط، هو الذي جعلها تتصف بميزة القدرة على احتواء حكايات كثيرة فيها، فما تتسم به الحكاية الخرافية عامة، وجود "أجزاء رخوة" في الفعل السردي، تسمح باندراج أفعال ثانوية في سياقها، تتوالد باستمرار، وتغذّى من الإمكانات السردية للحكاية الإطارية التي هي بمثابة "حكاية أم" تمدُّ الحكايات الثانوية بأسباب الحياة والبقاء، مما جعل الحكايات الخرافية، تتقبل في سياقها، كل ما هو غريب من الأحداث والوقائع، بشرط أن يندرج في بنيتها السردية بوساطة راوٍ جديد، يحمل على كاهله حكايته الخاصة أو حكاية روُيت له، فمما تتميز به الخرافة، كما يقرر تودروف، هو "أنَّ ظهور شخصية ما يفضي إلى ظهور حكاية جديدة"(6). ولما كان ظهور الشخصيات يتم، في الحكايات الخرافية، بتوالٍ مطّرد، فإن الخرافة أصبحت إطاراً مناسباً لتضمين مضاعف من الحكايات، تندرج فيه حكاية داخل أخرى، مما يقود إلى تفريخ مزيد من الحكايات، داخل الحكاية الإطارية.

ويحسن أن نمثّل على ذلك بخرافة شهرزاد نفسها، كما وردت في روايتي "ألف ليلة" و "مئة ليلة". إذ يتضح تماسك الأفعال السردية إلى أن يتم اللقاء بين شهرزاد وشهريار، أو دارم. ثم تشرع الأفعال بالتفكك حينما تبدأ شهرزاد بـ "التخريف"، إلى درجة، ينخرم فيها الفعل السردي حيثما تظهر شخصية جديدة، وحالما تظهر شخصية "شهرزاد" في سياق الخرافة، يتوقف أو يكاد الفعل الأصل المكّون للخرافة، ويتحول شهريار أو دارم إلى مروي له، يتلقّى عن شهرزاد ما يقارب من ست وتسعين حكاية متكاملة، تنطوي على مئات الحكايات الثانوية في "ألف ليلة" وثلاث وعشرين حكاية متكاملة، تندرج فيها عشرات الحكايات الثانوية في "مئة ليلة"، في وقت تغيب فيه، أو تتنحّى جانباً بعض مكونات البنية السردية للحكاية الخرافية لصالح حكايات دخيلة في سياقاتها السردية، وغير مطابقة للحكاية الأم، وفيما أتاح زمن السرد في "ألف ليلة" لشهرزاد بتنضيد ذلك العدد الكبير من الحكايات،

حدّد زمن السرد في (مئة ليلة) قدرتها في تنضيد عدد مماثِل لذلك العدد. مما جعل خضوع المروي له في "ألف ليلة" نوعا من الخضوع الذي تفرضه هيمنة الراوي، إذ ليس أمام شهرزاد، إلا أنَّ تتفنّن في ترتيب خرافات متتالية تصرف الملك عن قتلها، وتجعله أسير خرافاتها، ذلك أنَّ شهرزاد" تعيش لأنها تستطيع أن تروي الحكايات"[7]. وكما يقول جيرالد برنس، فليس أمامها، سوى"توظيف موهبتها، بوصفها راوية حكايات، وإلا فمصيرها الموت"[8].

تمتاز الحكاية الخرافية، ممثلة بخرافة شهرزاد، بتعدّد مستويات الرواية، التي تترتب على طبقات، تغلّف كل واحدة الأخرى، مما يجعل الأفعال السردية عرضة للخرم، والتمزق، والأرجاء، إزاء أي فعل خارجي، فالحكايات المنسوبة رواية إلى شهرزاد، تهيمن على الخرافة الأصلية، بل إن ضمور تلك الخرافة، وتشتّت وقائعها يعود إلى غنى حكايات شهرزاد وتنوعها وعددها؛ مما جعل تلك الحكايات، تستأثر بالاهتمام، أكثر من الحكايات التي تتبوأ فيها شهرزاد مكانة مهمة، بدليل اقتران الكتاب بعدد الليالي التي أمضتها شهرزاد في رواية تلك الحكايات، ليس ذلك، فحسب، بل إنَّ الجزء الأخير من الخرافة، يؤجَّل إلى أن تفرغ شهرزاد من حكاياتها، وذلك إنما يدل على الأهمية الاستثنائية لمكوّن الرواية في الحكايات الخرافية، بيد أن استئثار الرواية بمكانتها المهمة تلك لا يعني أبداً أنَّ مكوّن الرواية يشتغل بمعزل عن مكون المروي، ذلك أنَّ المروي، ممثلاً في الحكاية يعمل على إنجاز مهمتين متزامنتين، الأولى: تنظيم سلسلة الحكايات الثانوية بالتتابع، والثانية: تغذية الفعل السردي بصورة غير مباشرة، بأسباب التطور؛ فرواية شهرزاد لعدد كبير من الحكايات طوال ألف ليلة وليلة عمل على توفير أسباب جديدة، تصرف الملك عن تنفيذ قرار القتل، سواء أكانت تلك الأسباب متعلقة بإنجاب شهرزاد لعدد من الأولاد الذكور الذين سيرثون أباهم، أم فيما أحدثته من تغيير جوهري في موقفه من المرأة، فالإرجاء المتعمد لنهاية الخرافة، عمل خفية على تغذية الفعل السردي لخرافة شهرزاد.

لا يمكن القول بأن المرويات الخرافية هي مجرد حكايات تسلية، مع أن المظهر الجذّاب المسلّي سمة من سماتها، فخلف السطح المثير للأحداث والعلاقات تكمن الوظيفة الاعتبارية للحكاية الخرافية، وفي خرافة شهرزاد، وكثير من الحكايات الضمنية فيها، ثمة رحلة شفاء من عصاب الخيانة، فالملكان السعيدان ينتكسان حينما تظهر فجأة أمامهما الحقائق المرّة، فهما مشغولان بالحكم والقوة، ولا ترد إشارة إلى عنايتهما بزوجتيهما، فقصورهما حصون للحريم والعبيد، فيما هما منصرفان إلى الحكم والملك. غابت عنهما العلاقات الحميمة مع شركاء الحياة المباشرين، كانا مهووسين بالمجال العام وبالسطوة، وتضاءل تماما لديهما المجال الخاص، اختزلا الحياة الزوجية إلى علاقات استبداد وإهمال،

فانبثق الانتقام ليس بحثا عن الإشباع الجسدي فقط، إنما بحثا عن درجة من التكافؤ النفسي، الذي يعيد التوازن للشخصية حتى لو كان بفعل خاطيء، فضروب الانتقام يصعب حصرها، ويستحيل تقصي روافدها، وضبط مساراتها، والملكان الهشّان من الداخل، القويان من الخارج، يتهاويان في لمح البصر حينما يغزوهما الآخر من الداخل، بفعل يعدّانه غير أخلاقي، فالقوة الخارجية تخفي وهنا سريا كامنا في الأعماق، وبدل معالجة ذلك، يهربان إلى مكان يخفيان فيه عارهما: عار الضعف، واختلال التوازن، لكن الجارية برفقة الجنّي، تصدمهما بدرس أعمق، فليس القوة هي وسيلة السيطرة، إنما المشاركة، وحينما يعودان إلى المملكة (حيث يتوارى الأخ الصغير عن عالم السرد) يترنّح شهريار في قراراته.

إن واقعة الخيانة الزوجية صدمته، لكن فعل الجارية جعله يمتص الصدمة بصدمة أكبر، وفي كل ذلك لم يشف من مصادراته العامة، فالنساء بالنسبة له خائنات بإطلاق، ذلك العصاب الذي شوّش حياته جعله يلجأ إلى سلسلة من الأخطاء المتوالية، ظنا منه أنه يشفى من ذلك. لم يكن قادرا على الامتناع عن الرغبة الجسدية لكنه يخشى الخيانة. الحلّ الساذج الذي ينتهي إليه شهريار وأمثاله، التزوّج بعذراء وقتلها، فالأمن النفسي تحدّده العذرية، وبزوال البكارة تنبثق الخيانة في العالم. يصبح عالم شهريار قاتما ومخيفا، ينبغي عليه افتراع العذراوات وقتلهن، ليشبع هو رغباته الماجنة، وليطهّر العالم من رجس الخيانة الأنثوي، وليؤمن نفسه من عار الخيانة، وهذه التخيلات المرضيّة، لابد أن تدفع الآخرين إلى وقف انهيار العلاقات، تظهر شهرزاد لكي تفتدي الأخريات، وتوقف هذه المجزرة البشعة، وفي هذه اللحظة يتغير مسار الأحداث في الخرافة، فمنذ البداية إلى لحظة الزواج تتصاعد الأحداث باتجاه تعزيز فكرة الخيانة، ومنذ الزواج إلى النهاية يتجه مسار الأحداث لمعالجة شهريار من مرضه النفسي، وإدراجه إنسانا سويا في مجتمع يحتاج إلى وصف الخيانة بأنها تصرف فردي، لا ينبغي أن يوصم به جنس النساء بعامة، ورحلة العلاج التي استمرت لثلاث سنوات، مكنت شهرزاد من انتقاء الحكايات التي استأصلت بالتدريج التهويمات الشكية الجامحة في شخصية شهريار. وبهذه الطريقة أصبحت شهرزاد مرسِلا معالِجا، فيما صار شهريار متلقّيا معالَجا، وانتظمت البنية السردية لتحقيق هذه الوظيفة؛ فالتراسل السردي بينهما حقق الهدف العام: شفاء الملك من دائه العضال. تخلّص شهريار من شكوكه، وبرهنت شهرزاد على إخلاصها، يقول شهريار "رأيتها حرّة نقية، عفيفة زكيّة" وانتهى القاتل إلى التوبة، ويعترف بأن شهرزاد، كانت" سببا لتوبتي عن قتل بنات الناس" هذا ما انتهي به الكتاب.

وجدير بالذكر أن عمليات العلاج النفسي الدؤوبة والمتواصلة لمدة ألف ليلة وليلة، شهدت تحوّلات جذرية، بدأت شهرزاد بحكايات تؤيّد موقف شهريار من النساء، فعزّزت ظنّه بفكرة الخيانة، فأول خطوة في علاج مريض مثل شهريار، هي تعميق الوهم بخطئه،

لكي يثق بمعالجه، ويتخطّى الانزعاج من الفكرة القائلة بأن المعالج على خطأ، وينبغي إيصاله إلى الصواب. العلاجات الفورية كثيرا ما تخفق تحت وهم الحماس، والتعجّل، فتنقلب إلى النقيض بالسرعة نفسها التي أدعى المعالج تحقيقها، ولعل مما تتصف به شهرزاد إلى جانب الذكاء: الصبر المطلق. وحكاياتها الأولى تحتشد بالنساء الخائنات، النساء اللواتي لا يتردّدن في استخدام قوة السحر، وإمكانية المسخ لتحقيق مآربهن، النساء الشبقات اللواتي تكتسحهنّ الرغبة الجسدية، فيتلهفن لإشباع غرائز متّقدة، فلا تحول الروابط الزوجية، ولا منظومات القيم العامة دون إشباع تلك الرغبات، إنهنّ نسخ متعدّدة لزوجتي شهريار وشاه زمان، فالراوية الذكية تريد أولا أن تأمن شرّ القاتل، وتمتص الحنق المرضي الذي يتصاعد في نفسه كنافورة من الغضب القاتل، تريد أن تضع بينها وبينه قاعدة تتواطأ فيها عملية التواصل من الإيمان بفرضية خاطئة إلى البرهنة الكاملة على خطئها، شهرزاد تريد أن تضع قاعدة سليمة للتواصل بين الحكي والإصغاء، لتفلح في جذب انتباه الملك، وتحويله إلى متلقّ منبهر بما تروي، حتى لو قلبت الفرضية المنطقية لهدف العلاج، فمريضها تعدّى حدود المنطق في أفعاله، أباد النساء العذراوت جميعا في المملكة، ويوما بعد يوم يتضاعف في نفسه رهاب الانتقام، وتتفاعل في داخله براكين الشك بالنساء كلهنّ.

لا يمكن أن تتم المعالجة بين طرفين متناحرين، شهرزاد تخدع شهريار بصواب رؤيته، لكنها، وطوال ثلاث سنوات، تصرّ من غير كلل على بث رسالتها السرّية الشافية في ثنايا نفسه المعتمة، رسالة هي مزيج من المتعة، والإثارة، والاعتبار، والمعالجة. يتغير كاره النساء إلى محبٍّ لهنّ. تصبح شهرزاد سيدة القصر، بعد ألف ليلة وليلة من دخولها عذراءً تنتظر نحرها بأمر الملك. وحسب فاطمة المرنيسي فإن اسم شهرزاد معناه "العريقة الأصل" فيما يعني اسم شهريار "صاحب المملكة" ولكي تنجح شهرزاد في تحويل غرائز ملك قاتل، عن طريق السرد، إلى انتصار للحب، يجب عليها أن تتحلّى بثلاث مزايا استراتيجية، وهي: المعرفة الواسعة، وخلق التشويق قصد شدّ الانتباه، ثم الهدوء للتحكّم في الموقف على الرغم من الخوف. وهذه الخصال، هي على التوالي ذات طبيعة: ثقافية، ونفسية، والقدرة على التحكّم بسلوكها في لحظات الخطر[9].

إن الوقوف على مكونات السرد في خرافة شهرزاد، وهما الراوي والمروي له: شهرزاد وشهريار، بإطارهما السردي ووظيفتهما الدلالية، كشف لنا الدور المهم الذي يمكن للخرافة أن تلعبه، في استئصال شأفة أكثر الأمراض فتكا في التاريخ: الرغبة المحمومة في إبادة جنس النساء، ومهّد لنا السبيل، للاقتراب إلى البنية السردية للحكاية الخرافية بصورة عامة، فإلى مكوّني الراوي والمروي له، وأثرهما في تحديد مستويات السرد في الخرافة، نخصّص الفقرة الآتية.

2. مظاهر ثنائية الراوي والمروي له.

تقدّم الحكاية الخرافية أشكالاً متنوعة للراوي المفارق لمرويّه، أي الراوي المنفصل عمّا يروي، بل إن هذا الراوي سمة مميزة من أخص سمات المرويات الخرافية. ولعل في "فهراس الفيلسوفي، وشهرزاد" وهما يرويان حكايات رويت لهما، وأحياناً حكايات وصلتهما عبر سلسلة من الرواة، ما يؤكد قيمة موقع الراوي المفارق لمرويّه في البنية السردية للحكاية الخرافية، وشأن ذلك الراوي، يظهر مروي له يلازمه، ويصاحبه، ويتلقّى عنه، ويترتب على ذلك القول: إنَّ الحكاية الخرافية ما هي إلا المروي الذي يرويه راوٍ لمروي له دون أن تتأسس صلة مباشرة بين المرويات من جهة، وبين رواتها والمروي لهم من جهة ثانية، فالحكايات الخرافية كنوز محمولة من رواة مجهولين أو شبه مجهولين، يوصلونها إلى رواة مفارقين يختصون برواياتها، وأهمية المروي له في الحكاية الخرافية لا تقل عن أهمية الراوي، فهما متلازمان ويشكلان إطار المناقلة السردية التي تضبط المرويات الخرافية، ولعل في نموذج "شهريار" و"دارم" ما يسلّط الضوء على أهمية المروي له في الحكايات الخرافية، فلولاهما، ولولا استعدادهما منقطع النظير للاستماع إلى حكايات شهرزاد، ماكان، من الناحية السردية ممكناً تصور وجود ذخيرتين كبيرتين من الخرافات، بالشكل الذي بنيت عليه، أو وصلت إلينا فيه.

ثنائية النطق والاستماع التي تحيل على ثنائية الراوي والمروي له، المتحدّرة عن النسق الشفوي للثقافات القديمة، والتي عززتها التصورات الدينية ـ كما بينا في فصول سابقة ـ هي الموجّه الأساسي للبنية السردية في الخرافة. وسنقوم بفحص بعض مظاهر هذه الثنائية، وأثرها في بنية الخرافة، من خلال وقوفنا على تجليات هذه المظاهر، مؤكدين ابتداءً أمرين: أولهما، أن الحكاية الخرافية، سواء أكان راويها مفرداً أم جماعة، فإنها لابد من أن تنطوي على أكثر من حكاية متضمنة، وبعبارة أخرى، فإن الاستقراء لم يورد لنا حكاية لا تنطوي على تضمين حكائي متعدّد، بغض النظر عن الرواة أو المروي له. وثانيهما، أننا لن نقف على الراوي المجهول الذي، يتجلّى ظهوره الخاطف وغيابه في عبارات وجمل موجزة تتقدّم الحكاية مثل "حكى" أو" بلغني" أو" زعموا" و" وقال صاحب الحديث. . . إلخ" فذلك الراوي المجهول، لا يعطي البنية السردية إلاّ حقَّ ظهورها، أما صياغة مكونات البنية السردية، فمن شأن الرواة الذين يقعون دون مستوى ذلك الراوي المجهول، فهي من شأن الرواة المفارقين.

من المظاهر البارزة في الخرافة تعدد رواتها، وهو أمر يترتّب عليه تعدّد في حكاياتها، مع بقاء المروي له مفرداً، وهذا المظهر يحكم بنية بعض الحكايات الخرافية في "ألف ليلة وليلة" و"مئة ليلة وليلة" . وحينما نتحدث عن هذا المظهر يلزم القول أنَّ حضور "شهرزاد" بوصفها راوية، وحضور شهريار أو دارم بوصفهما مرويا له، أمر محتّم لا يمكن الاستغناء

عنه ابداً، وإنما التعدّد يحصل في مستوى دون المستوى الذي يكونان فيه. ففي خرافة "التاجر والعفريت" ـ وهي تنويع لصيق بـ"حديث خرافة" الذي شغلنا به من قبل ـ يلاحظ أن رواية شهرزاد ماهي إلاّ إطار ينتظم حكايات الشيوخ الثلاثة، وإن المروي له ما هو إلاّ إطار من خلاله يتشكل مروي لهُ آخر هو "العفريت". وبين تعدد الرواة وبقاء المروي له فرداً تتوالد حكايات كثيرة، إذ يتبين أنَّ حكايات الشيوخ تمرّ من خلال رواية شهرزاد، وتتجه إلى العفريت ثم شهريار، والعلاقة بين هاتين الفئتين علاقة أفقية؛ لكونهما يمثلان ثنائية النطق والاستماع بينما العلاقة بين الرواة علاقة تتابعية، وهو أمر يطّرد في خرافات كثيرة مثل "حكاية الملك وولده والجارية والوزراء السبعة"[10] إذ يكون الوزراء والجارية وابن الملك رواة، ويكون الملك مروياً له؛ فيروون له عدداً كبيراً من الحكايات يستمع إليها جميعاً، قبل أن يصدر حكمه النهائي بحق ابنه، وحكاية "حديث الأربعة رجال مع هارون الرشيد"[11] إذ يروي أربعة رجال حكايات لـ"هارون الرشيد" فيؤدي ذلك إلى إطلاق سراحهم من السجن.

وثمة مظهر لثنائية الراوي والمروي له، يتناقض والمظهر السابق، ويتمثل في بقاء الراوي مفرداً، وتعدد المروي له، مع توالد مزيد من الحكايات ضمن إطار الحكاية الأم، وتعدد المروي له. مع توالد مزيد من الحكايات ضمن إطار الحكاية الأم، ومن أمثلة ذلك "حكاية السندباد البحري" ففي الوقت الذي تروي فيه شهرزاد لشهريار حكاية السندباد البحري، يقوم هو بنفسه برواية حكاياته السبع إلى السندباد البري، ولا يكتفي بذلك، بل إن السندباد يروي لعدد كبير من المروي لهم، حكاياته، حيثما وقعت، وهذا يكشف تعدداً في مستويات المروي له، وثباتا في مستوى الراوي. ولو تأملنا حكاية السندباد، وهو الراوي الفرد في البنية السردية هنا، لوجدنا حكاياته السبع متعاقبة، كما أن الحكايات المضُمّنة فيها خضعت لنسق التعاقب نفسه، مما جعل التتابع هو الإطار الذي يحكمها، ففيما تنطلق روايات السندباد، من مستوى واحد هو حكايته التي ترويها شهرزاد، فإن الحكايات الثانوية المتولّدة داخل حكاياته السبع تنطلق من مستويات عدة.

وعلى الرغم من ذلك فإنه، يهيمن بوصفه راويا، على الحكايات كلها، أساسية كانت أم ثانوية، فتنتظم ضمن ثلاثة مستويات متعاقبة، إذ إن التلقي يمر من الشخصيات في الحكايات الثانوية، إلى السندباد البري وصولاً إلى شهريار؛ فالفعل الذي أنجزه السندباد البحري، رواه إلى مروي له، شاركه الفعل أو التقاه بعد ذلك بقليل، مثل الملك المهرجان وسائسه، أو صاحب المركب، أو تّجار الألماس، إلا أن روايته هذه لا تكتسب استقلالها الخاص بها، إلا ضمن الإطار الذي يروي فيه حكاياته إلى السندباد البري، فإذا وضعنا في الحسبان اندراج حكاية السندباد في سياق خرافة شهرزاد، فإن الحكاية ذاتها، لا تتشكل سردياً إلاّ في ضوء نظام الليالي الذي تبرمجه سردياً شهرزاد وشهريار. وهذا يبرز مظهرا آخر في البنية السردية للخرافة ألا وهو:

تعدد واضح، في فئتي المروي له والمروي، يقابله بقاء الراوي مفرداً ويتجلى هذا المظهر أيضاً في " حكاية إبراهيم بن الخصيب مع جميلة بنت أبي الليث عامل البصرة"[12].

إلى جانب هذين المظهرين، ثمة مظهر ثالث، استأثر بالقسم الأعظم من الحكايات الخرافية في "ألف ليلة" و"مئة ليلة" و"الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة". ويمكن تبعاً لذلك عدّهُ المظهر المهيمن في البنية السردية للحكاية الخرافية، وهو تعدّد في الرواة والمروي والمروي له، والتعدد في الفئات المذكورة يتفق وما أشرنا إليه من أن الخرافة نسيج روايات أكثر مما هي تكوين أفعال، وأنها تنطوي على قابلية غير محددة لتقبل أية رواية كانت في إطارها. ولنقف، للتمثيل على هذا المظهر إزاء حكاية"حاسب كريم الدين"[13] التي تقدّم أبرز الأمثلة على هذا المظهر، كما أن تداخل مكونات البنية السردية فيها يبلغ أعقد أشكاله في جميع المتون الخرافية التي اشتغلنا عليها.

تكشف حكاية"حاسب كريم الدين"عن وجود سبعة رواة دون مستوى رواية شهرزاد وهم: حاسب كريم الدين، وملكة الحيات"يمليخا" وبلوقيا، وجانشاه، والطير الأسود، والجنيّة شمسة، وأخيراً شهلان، وهو أب للجنيّة شمسة زوجة جانشاه، وهؤلاء جميعاً يقومون بإرسال إحدى وعشرين حكاية إلى واحد وعشرين مروياً له، لا يتكرر منهم أكثر من مرة، سوى بلوقيا والشيخ نصر، وفي الوقت نفسه، تكشف الحكاية، أن فئة المروي تورد أربعة مستويات من السرد، أولهما: خاص برواية حاسب كريم الدين وملكة الحيات، وفيه أربع حكايات. وثانيهما: خاص برواية بلوقيا وجانشاه، وفيه أربع عشرة حكاية. وثالثهما: خاص برواية الطير الأسود والجنيّة شمسة وفيه حكايتان. ورابعهما: خاص برواية الملك شهلان وفيه حكاية واحدة. وكل ذلك ضمن حكاية حاسب كريم الدين التي ترويها شهرزاد لشهريار.

وتكشف الحكاية أيضاً أنَّ"شهرزاد"تتلقى الرواية عن راويين، هما: حاسب الدين وملكة الحيات "يمليخا"، ولكنها لا تظهر بمظهر المروي له، وأن حاسباً كريم الدين يغيب بوصفه راويةً بعد أن يروي حكايته لملكة الحيات، ويتحول إلى مروي له، حينما تبدأ ملكة الحيات تروي عن بلوقيا وجانشاه، ولا يظهر بوصفه راويةً إلا في نهاية الحكاية، حينما يروي للتجّار الذين ادّعوا أن الذئب أكله، وكانوا قد ألقوه في بئر العسل، جميع ما جرى له، ابتداء من خروجه من بئر العسل، ولقائه ملكة الحيات، واستماعه إلى حكاياتها العجيبة والكثيرة عن بلوقيا وجانشاه، ولقائهما الطويل بين القبرين، حيث يروي جانشاه لبلوقيا حكايته، مروراً بتعرفه إلى الشيخ نصر، ولقائه الجنيّة شمسة، وصولاً إلى العودة إلى أهله، وهروب زوجته ببدلة الريش، والنجاح في الوصول إلى قلعة"جوهر تكنى"حيث تقيم مع أبيها الملك شهلان، ثم زواجه منها، وعودته إلى مملكة أبيه في بلاد كابل.

ولا تقتصر الحكاية على هذا التنوع في توالد الحكايات، إنما يتحول فيها الراوي إلى

مروي له، ويتضح هذا الازدواج في الوظيفة داخل البنية السردية، عندما تكون ملكة الحيات راوية لحكايتي بلوقيا وجانشاه، ويكون حاسب كريم الدين مروياً له، وتكون هي مروياً له حينما يتكفّل حاسب كريم الدين برواية حكايته. والأمر نفسه يكون حينما تزدوج وظيفة حاسب كريم الدين إذ يكون في خاتمة الحكاية راوياً للتجار وأهله، فيما كان مروياً له في جميع الحكايات التي قدمتها ملكة الحيات. وتتكرر الحالة مرة ثالثة حينما يكون بلوقيا مروياً له أمام جانشاه، وراويةً أمام عفان والخضر وأهله.

وهذا التداخل في مستويات الرواية، واستبدال مواقع فئات الراوي والمروي له، داخل البنية السردية للحكاية الخرافية، هو مظهر ثابت من مظاهرها الفنية، ويكاد يهيمن تماماً على الحكايات الرئيسة في ذخائر الخرافة العربية، كما يتجلى ذلك في حكاية "ورد خان بن الملك جلعاد"[14] وحكاية "التاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنة"[15] وحكاية "الخياط والأحدب واليهودي والمباشر النصراني فيما وقع بينهم"[16] وحكاية "حسن الصائغ البصري"[17] وحكاية "الحمال مع البنات"[18] وحكاية "قمر الزمان بن الملك شهرمان"[19] وحكاية "عروس العرايس"[20] وحكاية "غريبة الحسن مع الفتى المصري[21] وغيرها كثير.

تكشف المظاهر الثلاثة لتنوع علاقات الراوي بالمروي له، عن أمر آخر غاية في الأهمية، وهو علاقة الراوي بالمروي، وبعبارة أخرى علاقة الراوي بالفعل الحكائي الذي يرويه، فإذا عدنا إلى الحكايات التي كشفت عن تلك المظاهر السردية، وهي "التاجر والعفريت" و"السندباد البحري" و"حاسب كريم الدين" ونظرنا إلي مكونات البنية السردية من زاوية العلاقة بين الراوي والمروي، نجد أن تلك الحكايات تنطوي على ثوابت تصنّف على وفق نمطين من العلاقات، أولهما: عدم وجود علاقة بين الراوي والفعل الذي يشكّل متن الحكاية، ومثاله الأكثر دلالة علاقة "شهرزاد" بما تروي، فالعلاقة التي تربطها بالحكايات المذكورة تتحدّد في إطار الفعالية الإخبارية التي تنهض بمهمة بناء الحكاية رواية، وشهرزاد تبعاً لذلك غريبة عن تشكّل الأحداث، كما حصلت، فهي إنما تروي ما بلغها للملك السعيد "شهريار" ولهذا فهي تندرج ضمن خصائص الراوي المفارق لمرويّه، لكونها تتلقّى الرواية عن راوٍ آخر، وتلحق بشهرزاد أيضاً هنا "ملكة الحيّات" في حكاية "حاسب كريم الدين" فهي تأخذ عن بلوقيا وجانشاه، وتعطي إلى شهرزاد، وثانيهما: وجود علاقة مباشرة بين الراوي وما يروي، وذلك أنَّ الراوي في هذا النمط من العلاقة، إنما هو شاهد على الفعل السردي ومشارك فيه ومثاله "الشيوخ الثلاثة" في حكاية "التاجر والعفريت". و"السندباد البحري" و"جانشاه" في حكاية "حاسب كريم الدين". فجميع هؤلاء الرواة لا مصادر لهم يأخذون عنها رواياتهم، إنما يروون في حقيقة الأمر، ما جرى لهم، فهم على نحو أو آخر، جوهر الفعل الحكائي والبؤر التي يتمركز حولها ذلك الفعل.

ويفضي ذلك إلى التأكيد على أنهم كانوا يروون ما جرى لهم، فهم تبعاً لذلك يندرجون ضمن خصائص الراوي المتماهي بمرويه، لغياب المسافة بينهم وبين ما جرى لهم، وإن كان زمن الحكاية أكثر إغراقاً في الماضي من زمن الرواية، مثال ذلك السندباد البحري الذي يستحضر حكاياته بعد وقوعها، مما يوهم بأنه يندرج ضمن فئة الراوي المفارق لمرويّه، لكنّ تحديد الفئات يخضع لعلاقة الراوي بالمروي، وليس للفواصل الزمنية بينهما. وترتب على وجود هذين النمطين من العلاقات بين الراوي والمروي، ظهور صيغ خاصة للقول، ففيما يعتمد الراوي المفارق لمرويّه على صيغة إسناد الرواية ورفعها إلى مصدرها، عبر سلسلة رواة، شأن الرواة في فن الخبر، وهو الفن العريق في الثقافة العربية، فإنّ الراوي المتماهي بمرويّه يباشر الرواية بنفسه، ومن خلال منظوره الخاص لما جرى له، وغني عن القول إنّ ذلك أدى إلى ظهور أسلوبي السرد الموضوعي والذاتي في الحكاية الخرافية كنتيجة مباشرة لنمط العلاقة بين الراوي المروي.

وكما وقفنا على علاقات الراوي بالمروي، ينبغي الآن أن نقف على علاقات المروي له بالمروي. أشار جيرالد برنس في بحثه الأصيل "مقدمة في دراسة المروي له" إلى أهمية المروي له فقال" لا يتحقق أي سرد في غياب المروي له" [22] وفصّل القول فيما وصل إليه، مؤكداً على أن خرافات ألف ليلة وليلة" تقدم مثالاً رائعاً للمروي له، إذ يتعين على شهرزاد أن توظف موهبتها بوصفها راوية حكايات، وإلاّ فمصيرها الموت، وشيئاً فشيئاً تفلح في أن تجعل قصصها تستأثر باهتمام الخليفة (=شهريار) ولهذا تنجو من القتل، وواضح أن مصيرها ومصير السرد أيضاً، يعتمدان ليس فقط على مهارتها، بوصفها راوية حكايات، إنما أيضاً على مزاج المروي له. فإذا انتاب الخليفة (=شهريار) تعب، أو علّق استماعه لما تحكي، فإن شهرزاد ستموت، وسينتهي السرد" [23].

صحيح أنّ برنس ينطلق من فرض وليس واقعة، والفرض يفقد جدواه، بسبب الوجود الحقيقي للأثر الخرافي الموسوم" ألف ليلة وليلة" ولكنه من أجل إضفاء أهمية على وظيفة المروي له، ودوره في" ألف ليلة وليلة" طرح افتراضه، الذي يحيل على أهمية هذا المكوّن من مكونات البنية السردية، ولّما كانت علاقة النطق والاستماع بين شهرزاد وشهريار هي التي تؤطّر جميع الخرافات التي تضمنها ذلك السفر، وعلى غرارهِ يقوم بناء كتاب" مئة ليلة وليلة" باختلاف في اسم المروي له وليس وظيفته، فإنّ إشارة برنس تصلح مدخلاً لفحص علاقة المروي له بالمروي.

في إحدى الخرافات يكاد الملك" محمد بن سبائك" يقايض عرشه بخرافة عجيبة، والخضوع لسلطة "التخريف" شهريار إلى التخلي عن قرار قتل النساء. وهذا الأمر، يتواتر في كثير من المرويات الخرافية، بما يجعله مظهرا متكررا فيها. وهنا يثار سؤال، ما الذي يجعل

المروي له ـ وغالبا ما يكون ملكا ـ يعرض عرشه لمن يروي له حكايات غريبة؟ إنها، فيما نرى "المتعة التخيلية" التي يثيرها الراوي في ذهن المروي له، وهي المتعة الوحيدة التي يفتقر إليها، بين متع كثيرة يغرق فيها، فلا يكون أمامه إلا السعي في طلبها، بما يجعله، يستمرئ وضع مملكته تحت أقدام راو مجهول، يطلق له عنان التخيل، ويبدد إحساسه بالعزلة الداخلية. لو نظرنا إلى الحكايات الثلاث المذكورة من زاوية علاقة المروي له بالمروي، بعد أن وقفنا على العلاقات الأخرى فيها، نجد أن المروي له يخضع أيضا لعلاقات ثابتة مع المروي، فلا يمكن على سبيل المثال أن يكون "شهريار" في نفس درجة "السندباد البحري" أو "العفريت"، كما أنَّ هذين لا يمكن أن يتساويا في الرتبة مع "تجار الألماس" و "الملك المهرجان" و "صاحب المركب" في حكاية "السندباد البحري" والشيخ نصر وطيغموس وملك الوحوش والراهب يغموس والمردة في حكاية "حاسب كريم الدين".

صحيح أن وظيفتهم السردية هي تلقّي ما يروى لهم، لكن مستويات العلاقة، فيما بينهم من جهة، وفيما بينهم وبين ما يروى متعدّدة ومختلفة؛ فالعلاقة معدومة بين "شهريار" والعفريت" أو بينه و "السندباد البحري" أو "ملكة الحيات" أو "جانشاه" لأنه يحتل مستوى أعلى في موقع المروي له، ولا يعرف شيئاً عن المروي لهم المذكورين إلاَّ من خلال شهرزاد، فهو يجهل المستويات التي دونه من المروي لهم، وهم بطبيعة الحال يجهلونه، والأمر عكس حالة العلاقة بين الرواة؛ لأن علاقة الإسناد تجعلهم يتلقّون بعضهم عن بعض. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، فإن طبقات المروي لهم، تتباعد عن المروي كلما تعدّدت الرواية، فالرجال من التجّار، وأصحاب المراكب، أقرب إلى ما يروي السندباد البحري من السندباد البري، الذي التقى الأول، فحدّثه بما جرى له، كما أنَّ السندباد البري أقرب نسبياً إلى ما رواه السندباد البحري من شهريار.

ولو افترضنا أن ما يرويه "جانشاه" في حكاية "حاسب كريم الدين" هو لبّ تلك الحكاية، فأقرب مروي له لذلك اللب هو: الشيخ نصر، والجنية شمسة، والملك شهلان، وملك الوحوش شاه بدري، والمَردة، والراهب يغموس، والملك شماخ؛ لأن بعضهم عاصر ما حدث لـ "جانشاه" وسهّل وصوله إلى قلعة "جوهر تكني" وتلي هذه الطبقة، طبقة يحتلها "بلوقيا" لأن "جانشاه" يروي له كل تلك الحكايات بعد أن انتهت وماتت زوجته الجنية شمسة، وتلي هذه الطبقة من المروي له، طبقة ثالثة أكثر بعداً، ويمثلها حاسب كريم الدين الذي يستمع إلى ملكة الحيات، وهي تروي له حكاية جانشاه وبلوقيا معاً، بما فيها بطبيعة الأمر، كل ما جرى لـ "جانشاه". وتلي هذه الطبقة، طبقة رابعة، يمثلها شهريار الذي يستمع إلى شهرزاد، وهي تحدّثه بكل ما جرى للجميع، ولهذا، فهو الأبعد في مستوى العلاقة التي تربطه بحكاية "جانشاه" بوصفها لبّ حكاية "حاسب كريم الدين".

نخلص بعد أن وقفنا على العلاقات المتنوّعة بين مكونات البنية السردية في الحكاية الخرافية إلى وجود علاقات تتابع تحكم الرواة فيما بينهم، والحكايات فيما بينها، والمروي لهم فيما بينهم، وأنَّ هذه العلاقات تتّسع كلما تعدّدت الروايات ابتداء من الفعل الذي يشكل "لبّ الخرافة" ووصولاً إلى آخر رواية تنتظمها، وكل هذا مدّ الحكاية الخرافيّة بالتنوع وتداخل المستويات، والتوالد المستمر الذي يخصِّب الخرافة بمزيد من الحكايات الثانوية، فإلى الحكاية التي هي مادة الإرسال السردي بين الراوي والمروي له في البنية السردية، سيتجه البحث في الفقرة المقبلة.

3. بنية الحكاية الخرافية.

تتشكل الحكاية من الفعل الذي تنهض به الشخصيات داخل البنية السردية للخطاب، في حين تتشكل الرواية من القول المخبر عن ذلك الفعل؛ فالرواية فعل كلامي لاحق للحكاية زمنياً، ويترتب على هذا، ظهور مستويين زمنيين يؤطران مكوني الرواية والحكاية، أولهما أبعد في الوقوع، وهو زمن حصول الفعل الحكائي، وثانيهما أقرب في الوقوع، وهو زمن حصول الفعل الكلامي، والحكاية الخرافية بوصفها نوعاً سردياً تخضع لنسق التشكيل المذكور، ولكن خصائص النوع الخرافي تضيف إليها ميزات خاصة بها، وتقترن تلك الميزات بطرائق التشكّل السردي للحكاية، فكيف يتم ذلك؟ لعل أهم ما يميز البنية السردية للحكاية الخرافية هو أنها تتكون من رواية أفعال، أكثر مما تتكون من الأفعال نفسها، فالفعل الذي يُعرّض للخرم في أجزاء عدة منه، كلما ظهرت شخصية جديدة، من الضعف، بحيث يبدو أنه قابل للخرق، بل والقطع، في أحوال كثيرة، وهو ما أفضى إلى التكرار، وهو تكرار رواية الفعل، وليس الفعل نفسه. ويندرج ضمن الضرب الثالث من ضروب التواتر[24] السردي التي حدّد، جيرار جنيت أربعة منها، وهي:

- أن يروى مرة ما حدث مرة.
- أن يروى أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة.
- أن يروى أكثر من مرة ما حدث مرة.
- أن يروى مرة ما حدث أكثر من مرة[25].

ويقترن تكرار رواية الفعل بالراوي المتماهي بمرويه؛ لأنه الشخصية التي يعزى إليها الفعل، ولا يقترن بالراوي المفارق لمرويه، لأنه لا يعنى بوصفه راوياً، إلاّ بأمر الإخبار عن الفعل، وللاستعاضة برواية ما فعلته الشخصية، عن إعادة الفعل، ذاته، وهو ما يعد أمراً مستحيلاً سردياً، وتستعين الشخصية غالباً بفقرة قصيرة معبرة، أصبحت علامة ثابتة في الحكاية الخرافية وهي "فأخبره بجميع ما جرى له من الأول إلى الآخر" وتتغير صيغة التعبير

في حالة التأنيث والإفراد والجمع طبقاً لجنس المروي له، وعدده، وقد يستبدل بالفعل "أخبر" الأفعال "حكى" أو "حدث" أو "قص" وغيرها.

نصطلح على صيغة تكرار رواية الفعل هذه بـ"الإضمار" إذ يضمر الفعل الحكائي، ويستعان للتعبير عنه بجملة، تجنباً لروايته بالتفصيل الذي حدث فيه، ولكن جملة الإضمار، تنطوي على وظيفة مزدوجة في البنية السردية، فهي تنجز وظيفة إخبارية كاملة، إذا ما كان المروي له قد التقى الشخصية صاحبة الفعل أول مرة، أي أن الشخصية تروي كل ما جرى لها، ولكن الراوي المفارق لمرويه، لا ينقل ذلك عن الشخصية، باعتبار أن المروي له الموازي لذلك الراوي قد عرف كل ما جرى للشخصية، أما المروي له الموازي للشخصية صاحبة الفعل الذي يلتقي تلك الشخصية أول مرة، فهو لا يعلم شيئاً على الإطلاق عما حصل لمحدثّه. ولهذا، فالحكاية تتجلّى خلال مظهرين: إما أنها تتشكل بحيث يطلع المروي له (=المتلقّي أيضاً) عليها، فإذا جاءت جملة الإضمار، لحظة ظهور شخصية جديدة، فإن المروي له يعرف تفصيل ما تدل عليه تلك الجملة، ولكن الشخصية لابد أن تكون أدّت كل ما كان تشكل من الحكاية، أو أن الحكاية تتشكل بوساطة الرواية الشخصية لها، لأول شخصية تحدثها عنها، وبذلك يعلم المروي له (=والمتلقّي أيضا) بالحكاية، فلما تظهر شخصية ثانية، وهو ما يستدعي أن تقوم برواية ما حدث لها، فإن المروي له يكون عارفاً بما جرى، في حين تجهل الشخصية الجديدة ما جرى، وعلى هذا فجملة الإضمار تعني أن الشخصية ستقوم برواية كل ما جرى لها، ولكن الراوي المفارق لمرويه لا يورد ذلك؛ لأنه أصبح معروفاً إثر روايته أول مرة، ففي حكاية "حاسب كريم الدين" يقوم "جانشاه" برواية ما جرى له إحدى عشرة مرة، لمروي لهم، وباستثناء روايته لـ"بلوقيا" فإن جميع الحكايات المروية الأخرى المنسوبة إليه، تقدّم بوساطة جملة الإضمار، لأن طبقات المروي له ما فوق "بلوقيا" مثل "ملكة الحيات" و"حاسب كريم" و"شهريار" عرفت الحكاية، فلا يمكن إعادتها ثانية، لكن "جانشاه" مضطر لرواية حكايته حيثما التقى أيّاً من تلك الشخصيات في رحلته للفوز بالجنية "شمسة".

ويرتب كل هذا أمراً مهما في الحكاية الخرافية، وهو أن جملة الإضمار تحيل على حكاية متكاملة قامت الشخصية صاحبة الفعل بروايتها مفصلة، وأن كان المروي له يتجنب إيرادها منعاً للتكرار، فجملة الإضمار نفسها تكفي للإشارة إلى ما جرى لكونه معروفاً للراوي المفارق لمرويه، والمروي له الذي يوازيه، وتبدأ كل حكاية بعد ذلك، توردها جملة الإضمار، تندرج في سياق الخرافة بصورة طبيعية، وتروى دون اللجوء لروايتها تفصيلاً. وهكذا يتضاعف عدد الحكايات المتولدة في إطار الحكاية الكبرى، وللتمثيل على طرائق توالد الحكايات الثانوية نقف على نموذج يكشف لنا تلك الآلية المتميزة في تفريخ الحكايات

تبعاً للراويات، وظهور الشخصيات الجديدة في سياق الحكاية الكبرى، والنموذج هو حكاية "أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام".

تقدم هذه الحكاية مثالاً واضحاً للمناقلة السردية بين الرواة للفعل الحكائي نفسه، ولكن بإعادة عرضه، من خلال الإضمار، كلما اقتضى الأمر ذلك، مما يفضي إلى مزيد من تكرار رواية الفعل. كما أنَّ الحكاية تنطوي ضمنا على مثال واضح أيضاً على نسق العلاقة التي تحكم مكونات البنية السردية في الحكاية الخرافية، سواء في طرائق تراكب الرواة وطبقاتهم، أو في تتابع الحكايات وتعاقب أدوار المروي لهم، وتبادل وظائفهم، ومواقعهم، وهو ما كنا قد أشرنا إليه في الفقرة السابقة، فتركيب حكاية "أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام" غاية في البساطة، مقارنة بحكايات "حاسب كريم الدين" و "السندباد البحري" و "التاجر والعفريت". وهي تتحدث عن عاشقين فُرِّق بينهما بالإكراه، فبدأ كل منهما يبحث عن الآخر، إلى أن شاءت الأقدار والمصادفات ـ وهما عنصرا التحكّم في مصائر الشخصيات الخرافية ـ أن يجتمع شملهما وأن يتزوجا ـ لكن هذا التركيب، الذي يبدو بسيطاً أول وهلة، ما هو إلا مظهر خادع يمّوه البنية المركبة للحكاية؛ ففيما يقوم إبراهيم وزير الملك شامخ بإبعاد ابنته "الورد في الأكمام" إلى "جبل الثكلى" وسط "بحر الكنوز" لعشقها "أنس الوجود" تنتاب الأخير حيرة وخذلان، لاختفاء حبيبته المفاجئ والغامض، فيقرر مغادرة قصر أبيها، والبحث عنها، دون أن يكون لديه دليل يرشده إلى مكانها إلى أن يفضي به البحث إلى أسد يرشده إلى مغارة عابد، يروي له على سبيل الإضمار ما جرى له، بالصورة الآتية "فدخل الباب، وسلم على العابد، وقال له: ما اسمك؟، فقصّ عليه قصته من أولها إلى آخرها، وأخبره بجميع ما جرى له"[26].

يظهر هنا أول تكرار في الحكاية؛ ذلك أنَّ الراوي جهّز المروي له بالقسم الأول من الحكاية، لكنه لا يورده هنا، تجنباً للتكرار، أما البطل الذي أصبح راوياً، فقد روى للعابد، الذي أصبح هنا مروياً له، حكايته ابتداء من تعرّفه إلى "الورد في الأكمام" إلى خروجه بحثاً عنها. وحالما ينتهي من ذلك، يخبره العابد، بأن مركباً أبحر من الشاطئ، ويُلَمّح إلى أن حبيبته قد تكون فيه، مما يقّوي عزم "أنس الوجود" في المضي بحثاً عن "الورد في الأكمام" في الاتجاه الذي مضى إليه المركب، ويصل إلى القصر الذي تُحتجز فيه "الورد" دون أن يعلم أنها تعيش فيه، ويُضلل خادم القصر، بأن يختلق له حكاية، تقنعه أنه تاجر كبير، حُطِّم مركبه على صخور الشاطئ، فيما يروي الخادم له حكاية أصوله الأصبهانية، وأسره، وبيعه، وقطع إحليله. وهنا تلتصق بسياق الحكاية الأصلية حكايتان غريبتان عنها، وحالما يأنس الخادم به يُخبره بحكاية "الورد في الأكمام" دون أن يعلم أنها حكاية جليسه ـ وهو تكرار ثانٍ للحكاية ـ ولما كانت "الورد" تعمل على التخلص من احتجازها في القصر، فإنها

تفلح في الهروب منه، دون أن يُقيض لها أن تعلم بوجود "أنس الوجود" فيه، فيعثر عليها صياد، ويتجه بها إلى مملكة الملك "درباس" فتروي له حكايتها ـ وهو تكرار ثالث ـ وما أن تصل بلاط الملك حتى تروي له حكايتها أيضاً ـ وهو تكرار رابع ـ فيقرر الملك درباس أن يوصلها بحبيبها، بحيلة يختلقها، فيرسل وزيره إلى الملك شامخ، فيعلمه بأنه يرغب في أن يزوج ابنته بأحد تابعيه، ويدعى "أنس الوجود"، ولكن الأخير يخبره بأنَّ تابعه المذكور اختفى منذ عام، ولما كان الملك درباس هدّد وزيره بعزله إن هو لم يعد برفقة "أنس الوجود"، فلم يكن أمام الملك شامخ إلاّ أن يأمر وزيره إبراهيم، والد "الورد" بمرافقة ذلك الوزير، بحثاً عن "أنس".

وفي طريقهما، يمران بـ (جبل الثكلى) فيروي الوزير إبراهيم حكاية الجبل لمرافقه ـ وهي حكاية ثالثة تندرج في سياق الحكاية الأصلية ـ وما أن يصلا القصر الذي أبعدتْ إليه "الورد" حتى يخبرهما الخادم أنها اختفت منه، إلى جهة مجهولة، ويخبرهما أيضاً بحكاية التاجر الذي حطّم مركبه ـ وهو تكرار ثانٍ لحكاية أنس التي اختلقها للخادم ـ ويقرران، إثر فشلهما في العثور على "أنس" العودة، كل إلى مملكته، ولما كان العشق أضنى ذلك التاجر، الذي هو "أنس" إلى درجة بدا فيه مجذوباً، وهو يقيم في القصر دون جدوى، فإن وزير الملك درباس يصطحبه معه، دون علم منه أنه عثر على بغيته، ويخبره في الطريق أن ملكه هدده بالعزل إن عاد دون "أنس"، ويخبره بخبره ـ وهو تكرار خامس ـ فيتعهد "أنس" له بالاّ يعزله الملك إن هو أوصله به، وحالما يلتقي الملك، يروي له ما جرى له ـ وهو تكرار سادس ـ وحالما يتأكد الملك أنَّ محدثه هو "أنس" وقد تخفّى بزي تاجر، غرق مركبه، حتى يروي له ما جرى لـ "الورد" التي هي حكاية "أنس" نفسها ـ وهو تكرار سابع ـ ثم يأمر بزواجهما، ويبعث رسولاً إلى الملك شامخ، يخبره بحكايتهما ـ وهو تكرار ثامن ـ ويعود "أنس" و "الورد" إلى مملكتهما، وقد أصبحا زوجين، وتحقق حلمهما بأن يكونا معاً.

إذا وقفنا على درجات التكرار في بنية الحكاية، نلاحظ أمرين، أولهما: تعدد مستويات التكرار، وثانيهما أنَّ مصدر التكرار يرتبط بشخوص الحكاية الرئيسين مثل "أنس" و "الورد"، والثانويين كالملك درباس ووزيره والخادم. ويفضي تعدد مستويات الرواية إلى تغير في وظائف مكونات البنية السردية للحكاية، فالأبطال سرعان ما تتغير وظائفهم من كونهم بؤراً للحكاية، إلى رواة لها، ثم إلى مروي لهم، يتلقّون حكايتهم نفسها، والمروي له، سرعان ما يصبح راوياً، شأن الملك درباس أو الخادم. لا يكتفي تركيب هذه الحكاية بأن يقدم مثالاً للتكرار الذي هو من أخص سمات الحكاية الخرافية، بل أنه، يقدم مثالاً لاحتواء هذا النوع على حكايات دخيلة، تندرج في سياقات الحكاية الأصلية، مثل حكاية الخادم الأصبهاني، وحكاية جبل الثكلى، والحكاية المختلفة لأنس الوجود. صحيح أنَّ الحكاية تتمركز حول

عاشقين فرّق بينهما بالإكراه، مما يدل على أنَّ الحدث وقع مرة واحدة، لكن درجات رواية الحدث بلغت ثماني، كل رواية منها ترتبط براوٍ، له موقع محدد في البنية السردية للحكاية.

كشفت لنا حكاية "أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام" أحد مظاهر الحكاية الخرافية، وهو نموذج شائع في هذا النوع السردي، أما لو وقفنا على نماذج معقدة التركيب مثل حكاية "حاسب كريم الدين" أو حكاية "ورد خان بن الملك جلعاد" أو حكاية "الخياط والأحدب واليهودي والمباشر النصراني فيما وقع بينهم" أو حكاية "الحمال مع البنات" ـ على سبيل المثال وليس الحصر ـ لتبين ليس تعقيد الحكاية الأصلية حسب، بل تعدد الحكايات التي تتضمنها وتفرعاتها إلى حكايات أخرى، فضلاً عن درجات التكرار الكثيرة التي تعاد فيها رواية، ليس الحكاية الأصلية فقط، إنما الحكايات الموجودة فيها أيضاً، ولقد ألمحنا إلى ذلك عرضاً في أثناء الوقوف على مكونات البنية السردية لبعض تلك الحكايات في الفقرة السابقة، مما يدل دلالة واضحة على أنّ شجرة الحكاية الخرافية كثيرة الفروع، وأنَّ فروعها عديدة الأغصان.

ليس التكرار سوى مظهر واحد مما تتميز به الحكاية الخرافية، فإلى جانبه ثمة مظهر قار آخر هو "الاستباق" الذي يقصد به الإشارة إلى فعل لم يحدث بعد، ثم يقع تحققه بوصفه جزءاً من الحكاية، ففي حكاية "أنس الوجود" مارّة الذكر يرد "الاستباق" حول "جبل الثكلى" على النحو الآتي "فلما فرغت من صلاتها (=أم الورد في الأكمام) قالت لزوجها في وسط بحر الكنوز جبلاً (كذا) يسمى جبل الثكلى وسبب تسميته بذلك سيأتي"[27]. ويتحقق ذلك لاحقاً عندما يشترك الوزيران بالبحث عن "أنس الوجود" حيث يروي وزير الملك شامخ لوزير الملك درباس أمر تسمية الجبل، وقصته بالصورة الآتية: فقال وزير الملك درباس لوزير الملك شامخ لأي شيء سميّ هذا الجبل بذلك الاسم. فقال له لأنه نزلت به جنية في قديم الأزمان، وكانت تلك الجنيّة من جنّ الصين، وقد أحبت إنساناً وقع له معها غرام، خافت على نفسها من أهلها، فلما زاد الغرام، فتشت في الأرض على مكان تخفي فيه حبيبها عن أهلها، فوجدت هذا الجبل منقطعاً عن الأنس والجن، فاختطفت محبوبها، ووضعته فيه، وصارت تذهب إلى أهلها، وتأتيه خفية، ولم تزل على ذلك زمناً طويلاً حتى ولدت منه في ذلك الجبل أطفالاً متعددة (كذا). وكان كل من يمر على هذا الجبل من التجار والمسافرين في البحر يسمع بكاء الأطفال كبكاء المرأة التي ثكلت أولادها، أي فقدتهم، فيقول هل هنا ثكلى. فتعجب وزير الملك درباس من هذا الكلام[28].

ويرد "الاستباق" في سياق الأحلام، والوصايا، والنبوءة، ومن أمثلة "الاستباق" البارزة في الحكاية الخرافية، ماورد في حكاية "جودر بن التاجر عمر وأخويه" فبعد أن يفلح الساحر المغربي عبد الصمد في السيطرة على جودر، ويستغله لاستخراج كنز الشمردل، يصف له ما

سيلاقيه في طريقه للوصول إلى الكنز، من فك الطلاسم التي تعترضه، ومواجهة الأخطار التي تهدده، وهو يجتاز الأبواب السبعة في طريقه إلى الشمردل وكنزه، ولماّ يحين موعد المهمة، يبدأ جودر، يجتاز الأبواب، ويلاقي حاملي السيوف، والفارس، والقوّاس، والأسد العظيم، والعبد الأسود، والثعابين، ثم أمه، إذ يوصيه الساحر المغربي بألاّ يتردد عن تنفيذ طلبه بأن تنزع عنها ملابسها، وتتعرى أمامه، وحالما يتردد، يخل بشرط من الشروط الواردة في "الاستباق" فتفشل مهمته، ويتعرض لضرب شديد من خُدّام الكنز من الجن، يدفع إثرها إلى خارج المكان، وتفشل مهمته في استخراج كنز الشمردل؛ لأنه أبطل بتردده في الخطوة الأخيرة عمل السحر[29].

وفي حكاية "أحمد الدنف وحسن شومان مع الدليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة، يؤدي تركيب الحكاية إلى الاستعانة بـ "الاستباق" عندما تتدافع الوقائع فلا يكون أمام الراوي إلاّ التأكيد أنّ بعض الوقائع سيصار إلى الحديث عنها في حينها مثل قوله عن إحدى الصبايا" ولها كلام يأتي بعد قدوم زوجها من السفر"[30] ويعود فعلاً لتفصيل حكاية الصبية، وجدير بالذكر أنّ هذه الحكاية يتكرر فيها "الاستباق" الذي يظهر في حكايات كثيرة مثل "حكاية زواج الملك بدر باسم بن شهرمان بنت الملك السمندل"[31] وحكاية "حسن الصائغ البصري"[32] وحكاية "علي نور الدين ومريم الزنارية"[33] وحكاية "ورد خان بن الملك جلعاد"[34] وحكاية "عروس العرايس"[35] وحكاية "الوزير وولده"[36].

يزرع "الاستباق" أفق توقّع، ويرصد ما سيحدث لاحقاً، وبذا فإنّ دوره في تركيب الحكاية ذو تأثير خاص، فما ألمح إليه بإيجاز سيتحول لاحقاً إلى واقعة تندرج في الحكاية وربما يبذر "الاستباق" حكاية جديدة. ويقودنا الحديث عن الاستباق إلى الوقوف على مظهر آخر من مظاهر الحكاية، الخرافية ألا وهو أن الحكاية تنتمي دائماً إلى الماضي، فالرواية تلحق الحكاية، ولا يمكن أن يتزامنا، أو أن تسبق الرواية الحكاية، إلاّ فيما ذكر من أمر "الاستباق" علماً أن "الاستباق" كونه جزءاً من الرواية، يقع ضمناً في الماضي، وتعليل ذلك، أنّ الحكاية الخرافية تُستحضر بوساطة الرواية، وعبر سلسلة من الرواة، وهنالك دائماً بون كبير بين زمان الحكاية ومكانها، وبين زمان الرواية ومكانها، فزمان الأولى متقدم على زمان الثانية، لكونها تروى بعد وقوعها.

وللتدليل على هذه الظاهرة السردية نورد أمثلة للفوارق الزمانية والمكانية لبعض الحكايات، مؤكدين أنّ زمن الحكاية حُدِّد هنا طبقاً لمعطيات تاريخية وردت في الحكاية، وهذا لا يعني إقرارنا بأنّ الحكايات التي سنأتي على ذكرها هي وقائع تاريخية حدثت فعلاً في عصور محددة، ولكن بناء على ما ورد من إشارات إلى زمان وقوعها، كما أشار إلى ذلك رواتها؛ فحكاية "الباهلي والراهب شمعون"[37] تقع أحداثها بين البصرة والصين في خلافة

عثمان، ولكنها تروى في دمشق في بلاط هشام بن عبد الملك، وبعض أجزاء حكاية "عبد الله بن فاضل عامل البصرة مع أخويه"[38] تقع في البصرة ومصر، لكنها تروى لهارون الرشيد في بغداد، كذلك الأمر بالنسبة لحكاية "على نور الدين ومريم الزنارية"[39] التي تحصل وقائعها في مصر وبلاد الإفرنج، لكنها تروى أيضاً لهارون الرشيد في قصرهِ. فإذا خرجنا من التخصيص إلى التعميم، فإنَّ جلّ الحكايات الخرافية في "ألف ليلة وليلة" و"مئة ليلة وليلة" وقعت أحداثها السردية في بغداد، والبصرة، وفارس، ودمشق، والهند، والصين، والأندلس، ومصر، في أزمان مختلفة، لكنها تروى في مكان وزمان محددين هما إمّا بلاط شهريار أو بلاط دارم، زمن حكمهما، وهما الملكان اللذان كانا من صنيع الخرافة لا التاريخ، ووجدا لغاية فنيّة تهدف إلى تحديد إطار سردي لثنائية الراوي والمروي التي لا يتحقق أي سرد بدونها.

4. المرويات الخرافية والبطل الخرافي.

يتصف البطل الخرافي بأنه إما أن ينحدر من أصل نبيل غامض أو تقوده سلسلة أفعاله البطولية للوصول إلى مرتبةٍ عالية من النبل، والمهابة، وتمثل مرحلة الضياع والتشرد، التي يمر بها البطل الخرافي، حلقة ربط، توصله بمجد غابر، أو باعثاً لبلوغ مرحلة تتصف بذلك. والحق فليس البطل الخرافي وحده من يتصف بالخلفيات الغامضة وشبه المجهولة، وليس وحده الذي يتعرض لنكران جماعي، ويمر بصعاب، قبل أن يفوز بالاستئثار العام، فذلك أمر يكاد يشمل أبطال الأساطير، والمرويات الشعبية، والمرويات الدينية، فالأبطال الأسطوريون، وأبطال السير الشعبية، والأنبياء، يتقاربون في درجة التماثل هذه، وفي رأسها صعاب الطفولة، وعدم الاعتراف بهم، فضلا عن الخلفيات الغامضة بسبب المحَن التي يتعرضون لها في مقتبل العمر، ولهذا فكل المرويات التي تقدم سيرا اعتبارية لهذه الشخصيات تضخّم الماضي المرير لهم، نظير الاحتفاء بالمكانة التي بلغوها، وذلك قبل أن يحرزوا نجاحاتهم الكبيرة، في المرحلة الأخيرة من أعمارهم، وقد اتصفت المرويات الخرافية في الثقافة العربية بكل ذلك.

الانتماء إلى أصول نبيلة أو بلوغ مكانة سامية صفة تلازم "شهريار" و"دارم" و"شهرزاد" ويتصف بها الملك في حكاية "الملك والغزالة"[40] و"الجبل المطلسم"[41] و"الأربعين جارية"[42] و"فرس الأبنوس"[43] والوالي في حكاية "عبد الله بن فاضل والي البصرة"[44] وبدر باسم في حكاية "جلّنار البحرية"[45] وسيف الملوك في حكاية "سيف الملوك وبديعة الجمال"[46]. ويتوافر الأمر في عدد يصعب حصره من الحكايات الخرافية.

ينفتح الاستهلال السردي في الحكاية الخرافية على مشاهد تُعنى بتربية الطفل، الذي

سيكون فيما بعد بطلاً، ويصر على العناية بوصف اكتسابه معارف تتعلق بالفروسية والقتال أو العلم، ويطرأ ما يجعله يرحل عن مملكته، بسببٍ ما، شأن شهريار الذي يكتشف خيانة زوجته، أو رغبة البطل في زيارة مدينة أخرى كما في حكاية "الملك والغزالة" ، أو الرغبة في معرفة سّرٍ ما كما في حكاية "فرس الأبنوس" ، أو الأمل في العثور على امرأة جميلة سمع حكايتها البطل كما في "جلنّار البحرية" وحكاية "سيف الملوك وبديعة الجمال" ، أو الهرب من جور وقع عليه، شأن البطل في حكاية "الجبل المطلسم" أو النفي الذي يتعرض له أحد أقرباء البطل كما في حكاية "الأربعين جارية" ، أو بسبب التجارة، كما هو الحال في حكاية "عبد الله فاضل عامل البصرة" .

ويتبع هذا أن يقع البطل الخرافي في مأزق لا ينجو منه إلاّ بظهور مساعد يقدم العون له، إذ يواجه البطل في حكاية "الجبل المطلسم" صعوبات الإبحار، وخطورة الصنم الموجود في الغار، لكنه يتغلب عليه حينما يقدم له ربان المركب كتاباً عن آفات البحر، يتعلّم إثر الاطلاع عليه، كيفية إبطال عمل الصنم الذي يعترض المارة بسيفه، ويواجه الفتى الشامي العفريت في جزائر الهند، ويطعنه دون أن يفلح العفريت في إلحاق أي أذى به؛ لأنه يحمل خرزاً تحميه. ومرة ثانية يسهل له الملك وإحدى العجائز والجارية المؤمنة أخت العفريت أمر قتله. كما يخرج بدر باسم إلى البحر للبحث عن جوهرة ابنة السمندل في حكاية "جلّنار البحرية" ويكاد يقتل والد الفتاة التي يبحث عنها، وتفلح جوهرة في أن تسحره إلى طير، لكنّ زوجة أحد الصيادين تفك السحر عنه، ولما تحاول الملكة "لاب" سحره ثانية، يخبره الشيخ الذي أواه بذلك، إنها ساحرة خطيرة.

وعلى الرغم من ذلك فإنها تسحره، لكنَّ الشيخ ـ عبدالله الباقلاني ـ يساعد في حل طلاسم السحر عنه، كما أنَّ البطل في حكاية "الأربعين جارية" يظل جاهلاً خطورة الأخت الكبرى، إلى أن يفتح باباً حذرته من دخوله، فيجد فرساً يكتشف أنها أخت الجارية الكبيرة، وقد سحرتها، وتقوم هذه الفرس الجارية بإيصاله إلى مملكة أبيها، فيلاقي مصاعب في عبور النهر صوب المدينة، ولا يقدر على ذلك إلاّ بمعونة الجارية المسحورة، ولا يفلح البطل في إنقاذ حبيبته في حكاية "فرس الأبنوس" بعد المخاطر التي واجهها إلاّ بمعونة "فرس الأبنوس" . كما لا ينقذ عبد الله بن فاضل والي البصرة من الغرق المحقق، إلاّ الحيّة التي خلصها من الثعبان الأسود، إذ يكتشف أنها جارية مسحورة، وهي ابنة ملك الجان، وأنَّ الثعبان الأسود، ما هو إلاّ ابن الوزير الأسود، وقد حاول الاعتداء عليها.

وبعد أن ينجو البطل من حبائل الشرير الذي يمثل دور الخصم، يستقر في المكان الذي هو فيه، ويتزوج من المرأة التي ذهب من أجلها، أو ساعدته، أو خاطر بنفسه هناك من أجلها، كما هو شأن ابن الملك في حكاية "الجبل المطلسم" حيث يتزوج الملكة، ويأمر

الجن بقتل المملوك والوزير، الذي خطط لتخريب مملكة أبيه، والأمر نفسه في حكاية "جلّنار البحرية" إذ يقتل بدر باسم الملكة "لاب" بمساعدة أمه "جلّنار" ويتزوج "جوهرة ابنة الملك السمندل" كما أنَّ البطل في حكاية "الأربعين جارية" يتزوج ابنة الملك الصغيرة "بدر الزمان" ويصبح ملكاً. ويقوم الفتى الشامي في حكاية "الملك والغزالة" بعد قتل العفريت، بتحرير الأسيرات من الجواري، ويتزوج ابنة الملك، ويقيم في الجزيرة. ويتزوج ابن الملك في حكاية "فرس الأبنوس" معشوقته. وينجح عامل البصرة في العثور ثانية على زوجته التي التقاها في مدينة الأصنام التي قدر لها أن تكون زوجته طبقاً لنبوءة الخضر، وهي التي ألقاها في البحر أخواه اللذان مُسخا كلبين، وقد ظهرت بصورة الشيخة "راجحة" بعد أن منحها الخضر، قدرة شفاء المرض.

يختتم البطل الخرافي دورة حياته بالعودة إلى مكان انطلاقه، وقد علا شأنه وصار ملكاً، أو أميرا، أو والياً، أو تاجراً كبيراً؛ ففي حكاية "جلّنار البحرية" يعود بدر باسم برفقة زوجته جوهرة، وقد توّج ملكاً بعد وفاة أبيه. وفي حكاية "الجبل المطلسم" يعود ابن الملك محاطاً بالجن، ومعه الملكة زوجته، وقد أصبح هو الملك، وخلّص المملكة من الأشرار. وفي حكاية "الأربعين جارية" يتزوج ابن الملك الفتاة المسحورة بصورة فرس، بعد أن تعود إلى طبيعتها البشرية، ويصبح ملكاً ويعود البطل في حكاية "فرس الأبنوس" برفقة زوجته، ويتوج ملكاً فيما يختار الفتى الشامي، بعد أن يملّ المدينة، مرجاً أخضر يقيم فيه مع زوجته أخت العفريت، التي تغيرت صورتها إلى طاووس، وأخرى إلى غزال، ويصبح صديقاً للملك الذي دفعه الفضول لمعرفة سرّ زوجته الغزالة، ويعود عبد الله بن فاضل عامل البصرة برفقة زوجته إلى ولاية البصرة، وقد استقر كل شيء له.

وقفنا على الشخصية الخرافية من خلال فعلها لاستنباط المنطق السردي الذي يحكم هذا الفعل دون العناية بمضمونه[47] وينبغي الآن البحث في تلك الشخصية بوصفها عنصراً أساسياً من عناصر الحكاية الخرافية. وما يلاحظ ابتداء خضوع البطل الخرافي لمنطق مجهول يسيرهُ، ويختار له أفعاله، ويوفر له مسلتزمات النجاح في مهمته، وهو عكس بطل السيرة الشعبية الذي ينتدب نفسه لإنجاز فعل ما، يعبر عن موقفه ورؤيته للعالم الذي يعيش فيه، كما سنرى ذلك عند دراستنا لبطل السيرة الشعبيّة. يعيش البطل الخرافي حلماً متواصلاً، ولا يحس بالزمن الذي يترك أثره في الأشياء المحيطة به، فيرحل إلى أمكنة بعيدة، ويعيش في ممالك نائية، ويتيه في بحار مجهولة، ويسحر أو يسجن، ويحب ويتزوج، ثم يعود إلى مسقط رأسه كأن الزمن لم يؤثر فيه، سوى أنه يرجع مكللاً بالغار، لمخاطر خاضها بمعونة مساعدين من الجن والأنس، يوفرون له سبل الخلاص، وإنهاء الخصوم دون أن يبذل من الجهد إلاّ أقله، ويبدو عامل القدر متحكماً في حياة البطل ومصيره، بل إنه ينظم رحلة الغربة

التي يخوضها، ورحلة المجد التي يعود بها إلى مملكته أو أهله. وحيثما يصل مكاناً ما يجد في انتظاره مساعداً متأهباً لتقديم العون له للمضي في رحلته، ويجد دائماً من يهبه ابنته وثروته، ويعمل على إعادته منتصراً إلى مملكته.

صفات البطل الخرافي طبعت الفعل المسند إليه، فهو فعل لا يتطور نتيجة لأسباب موضوعية تجعله يتنامى شأن الفعل في السيرة الشعبية مثلاً، إنما هو فعل خاضع للمصادفات التي تسّيره، ولهذا فهو لا يفعل شيئاً غير رواية "ما جرى له" كلمّا التقى أحداً، والمروي له، لا يفعل غير الاستماع إليه، ورواية "ما جرى له" هو الآخر، وكل هذا جعل فعل البطل، الذي يؤلف لبّ الحكاية الخرافية، فعلاً غير متماسك يتقبل أن يندرج في سياقه أي فعل طارئ آخر. وعلى هذا تلحق الحكايات الثانوية بذلك الفعل وتشكل مظهراً أساسياً من مظاهره. وكما هو الأمر في دورة حياة البطل الخرافي، من ولادة، إلى رحلة، إلى تعرض لمخاطر، إلى ظهور مساعد له، ونيل مبتغاه، ثم عودته إلى وطنه. فإنَّ حكايته وصف لحياته، عبر دائرة مغلقة، تبدأ بالولادة وتنتهي بالموت، ولكنها تحتوي في تضاعيفها كل ما هو غريب، وقد يتكفل البطل نفسه بروايتها أو رواية أجزاء منها، ويعيدها كلما التقى شخصاً آخر، وقد تُعرض بالتدرج، موضوعياً، في سياق وصف غربة البطل وعودته. ولهذا فالمنطق الذي يحكمها هو المنطق نفسه الذي يحكم حياة البطل، بما فيه من هيمنة قوى خارجية عليه، تجعله يحقق هدفه دونما بذل جهد يذكر فإذا بحثنا عن أقسام قائمة بذاتها للحكاية الخرافية، نجدها متوازية مع فعل البطل، سواء في وصف عائلته وولادته وشبابه، أو في عشقه، أو في مأزقه، أو عودته مكللاً بالمجد.

ولَّما كانت الأسباب التي توجّه فعل البطل هي في الغالب خارجة عن إرادته، وتعترضه صدفة، وتتدخل لصالحه، فإن الحكاية هي الأخرى تتشتت تبعاً لذلك، دون أن تنمو فيها أسباب تعمل على تطويرها من الداخل وهذا ما يفسر لنا، على نحو واضح ودقيق، أسباب ثبات مكونات البنية السردية للحكاية الخرافية من راوٍ ومروي ومروي له؛ لأن الحكاية ذاتها، ماهي إلاّ استبدال في مواقع هذه المكونات وأداء وظائف متعددة لكل مكون وذلك أن تلك المكونات ببروزها الذي وصّفناه من قبل، إنما تعمل على نسج كيان الحكاية الخرافية، ولكن ذلك الاستبدال للمواقع والوظائف، يفضى دائماً إلى التكرار وتضمين ما هو غريب، حيثما جرى تغيير في موقع كل من الراوي والمروي له، وحيثما التقى البطل شخصية جديدة، وكل هذا قاد إلى نتيجة أساسية تُعدُّ ميزة من ميزات الحكاية الخرافية، ألا وهي ضعف الفعل الذي يتشكل منه الحدث، وطغيان عنصر الإسناد والرواية، وتوالد الحكايات الثانوية، بطرائق شبه متماثلة، وهو الأمر الذي أشار إليه بروب عندما أكد "أنَّ الخرافة تسند غالباً أفعالاً متشابهة لشخصيات متباينة"[48] ولكن ذلك التباين، لا يختلف في الأدوار إنما بالصفات.

5. نسيج البنية السردية.

يكشف الوقوف على مكونات البنية السردية للحكاية الخرافية ميزة خاصة تميز العلاقة بين تلك المكونات، وهي علاقة لا تخضع لأسباب يغذيّها التطور العضوي المتنامي للحكاية، إنما توجدها صيغة مُناقلة الحكاية بين الراوي والمروي له، وهي صيغة شفوية لا تهدف إلى توفير أسباب موضوعية تعمل على تطوير الحكاية الخرافية، بل تعمل على تنسيق مجموعة من الوقائع التي تقع للبطل، وتعرضها بوصفها مشاهد تؤلف سلسلة من الأحداث؛ فالحكاية، سواء بتعاقب أحداثها المحكوم بزمن متتال، أو بما تنطوي عليه من استباق، وإلحاق، وتقطّع، وتكرار، لا تنتظم في منطق داخلي صارم، تفرضه أسباب تتعلق بفعل البطل، إنما تخضع لطبيعة الرواية التي يتكفّل بها راوٍ مفارق لمرويّه، يجعل انفصاله عما يروي، عرضة لعدم الاهتمام بإخضاع المروي لسياق متطور ومتنام من الأحداث، ولهذا فإن روايته، تُخرق في مواضع كثيرة، مما يجعل الحكاية الخرافية، محضناً يُخصّب حكايات ثانوية كثيرة.

الراوي المفارق لمرويهِ في الحكاية الخرافية، الذي ينحدر عن نظام الإسناد، لا تربطه بما يروي صلة مباشرة، إنما تفصله عنه سلسلة من الرواة، وبذلك يفتقر أحياناً إلى "الدوافع الذاتية" التي تجعله يتفاعل "وجدانياً" مع ما يروي، ويلزم أن نتذكر أنَّ شهرزاد ما كانت لتروي إلاّ دفعاً لموت محقق، وهو أمر ينسحب على كثير من الحكايات الخرافية الأخرى التي تتشكل سردياً بتوجيه مباشر من مأزق شهرزاد في بحثها عن الخلاص، وقد أفضى ذلك إلى أن ينصبّ الاهتمام على رواية ما حدث، أكثر مما ينصب على ما حدث. وهذه السمة اللصيقة بالبنية السردية للحكاية الخرافية، وهي تعدّ من تجليات الإسناد في السرد العربي، قادت إلى ظهور فئة من المروي له، لا تعنى بأمر الحكاية إلاّ كونها سمراً لطيفاً، يمكن قضاء الليل في الاستماع إليه، كما هو الأمر في حالة "شهريار" و"دارم".

ولما كان الراوي والمروي له محكومين بحضور يهدف إلى إرسال وتلق لمتن خرافي، صار دورهما في البنية السردية عظيماً، ذلك أنهما المكونان المتحكمان مباشرة بالمكون الثالث وهو المروي. ولهما أن يكّيفاه حسب إرادتهما التي تعمل بتوجيه من ثنائية: الإرسال والتلقي الشفوي. وفيما يمكن الافتراض منطقياً أنَّ بعض الحكايات يمكن أن تحافظ على وجودها إن هي جردت من مكوني الراوي والمروي له، لكونهما يندغمان في المروي، ولا يتعاليان عليه، فإنَّ الحكايات الخرافية، تُقوض بنيتها حالاً إن هي جُردّت منها، ذلك أنهما الإطار الذي يوفر الأسباب الكاملة لظهور الحكاية، الأمر الذي يستحيل معه، وجود حكاية خرافية، دون أن تتشكل وسط إطار صارم، قوامه العلاقة بين الراوي والمروي له.

هوامش الفصل الثاني

1. Gerhardt, The Art of Story - telling. p.395.
2. The Poetics of Prose. p.67.
3. ألف ليلة وليلة، بيروت 1: 10، وكتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى 66، وألف ليلة وليلة، طبع وليم حي مكناطسن، والهند 1: 5
4. م ن 1: 10 ـ 11، م ن 66.
5. مئة ليلة وليلة 68
6. The Poetics of Prose. p.70.
7. I bid. p.73.
8. Reader - Response Criticism. p.8.
9. فاطمة المرنيسي، العابرة المكسورة الجناح، بيروت 65 ـ 67
10. ألف ليلة وليلة 3:229 ومئة ليلة 240.
11. مئة ليلة 4: 139
12. ألف ليلة 3: 139
13. ألف ليلة 4: 219
14. م. ن 3: 32
15. ألف ليلة 4: 219
16. ألف ليلة 1: 231
17. م. ن 1: 831 ووردت في كتاب "ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى" بعنوان "قصة الأحدب صاحب ملك الصين" ص 225 ووردت في كتاب "الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة" بعنوان "حديث الستة النفر" ص 45
18. م. ن 3: 487
19. م. ن 1: 52 ووردت في "ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى بعنوان "قصة الحمال والصبايا الثلاث" 126.
20. م. ن 2: 109 وردت في "ألف ليلة وليلة من أصولة العربية الأولى" بعنوان "قصة قمر الزمان وولديه الأمجد والأسعد" ص 533
21. الحكايات العجيبة والأخبار العربية 1477
22. Reader - Response Criticism. p.22.
23. Ibid p.8.
24. التواتر هو "مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية" سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى القصة، تونس 86، وهو من المصطلحات اللسانية التي تبحث في تواتر الكلمات في النصوص للتفصيل أنظر:
Dictionary of language and linguistics p.89.
25. Narrative Discourse. p.114-116.

26. ألف ليلة وليلة 2: 431

27. ألف ليلة 2: 440

28. ألف ليلة 2: 436

29. ألف ليلة 2: 450

30. م. ن 3: 603 ـ 803

31. م. ن 3: 357 و380

32. م. ن 4: 477

33. م. ن 4: 32 و40 و65

34. ألف ليلة 4: 162

35. م. ن 4: 219

36. الحكايات العجيبة 156

37. مئة ليلة 154

38. الحكايات العجيبة 368

39. ألف ليلة 4: 345و360

40. م. ن. 4: 132

41. الحكايات العجيبة 247

42. م. ن 105

43. مئة ليلة 313

44. ألف ليلة 4: 435

45. الحكايات العجيبة 122وألف ليلة 3: 401 وكتاب ألف ليلة من مصادره العربية 481

46. ألف ليلة 3: 439

47. جدير بالذكر أن مياجير هاردت قد صنفت حكايات ألف ليلة وليلة طبقاً لأغراضها، وتوصلت إلى وجود حكايات حب، وجريمة، ورحلة، وجن، وعلم، وحكمة، وتقوى، كما وردت في كتابها Art of Slory Telling وقامت أيضاً فريال غزول بمحاولة لنمذجة بعض الحكايات طبقاً للأغراض أيضاً، راعت الجوانب البلاغية فيها كما وردت في كتابها:

The Arabian Nights: A structural Analysis. p.109-146.

48. موروفولوجية الخرافة 34

الفصل الثالث

السيرة: تشكّل النوع السردي

1. السيرة: فضاء الدلالة.

أفضى الموروث الضخم للمرويات السيرية بأنواعها: التراجم، والسير الذاتية، والسير الموضوعية، والسير الشعبية، إلى تشكيل فضاء دلالي عام لمصطلح السيرة، وهو فضاء مملوء بالتنوّعات العامة والخاصة، وتتحدّد الدلالة الدقيقة للمصطلح طبقا للسياق الذي يرد فيه، وحسب الشكل السردي الخاص به، وبالإجمال يحيل لفظ "السيرة" دلالياً على "الطريقة"[1]. وتقترن الطريقة بـ "السنّة" فثمة تلازم بينهما، فسنّة القوم: طريقتهم، وسيرتهم، ولهذا فمن المعاني الأساسية للسيرة "الطريقة المحمودة المستقيمة"[2]. كما تدل السيرة على "الحديث" فيقال "سيّر سيرة: حدّث أحاديث الأوائل"[3].

تشير الدلالة الأخيرة إلى أمرين، الأول: تضمّن اللفظ معنى الخبر أو الحكاية، والثاني: الإشارة إلى قدم مرويات السيرة، بدلالة ربطها بأحاديث الأوائل، وأصبحت "السيرة" بدلالتها الاصطلاحية في المجال الديني تحيل على "الترجمة المأثورة لحياة النبي محمد"[4] واقترنت بـ "المغازي" الدالة على "مناقب الغزاة"[5] أي أفعالهم الفروسية إبان الغزو، واستعملت مفردة "ترجمة" في الاصطلاح بمعنى "سيرة" لكنها، ظلت تدل على "تاريخ الحياة الموجز للفرد"[6].

وهذا الترادف في الدلالة الاصطلاحية لم يستند إلى أساس صحيح من التماثل فيما يحيل عليه، فثمة فرق بين "السيرة" و "الترجمة" ليس في طبيعة الآثار الأدبية التي تحيل عليها المفردتان فقط، بل في الاستخدام الشائع لهما في المصادر العربية أيضاً، ففيما كانت "السيرة" تحيل على المرويات والمدونات التي عنيت بشخص الرسول محمد، كانت "الترجمة" تحيل على خلاصات موجزة للتعريف بأعلام الحديث والفقه والأدب واللغة والطب والحكمة... إلخ

توسّع مفهوم السيرة، تبعاً لتنوع الأشكال السيرية التي تنضوي تحت هذا النوع السردي، فأصبح مصطلح "السيرة الشعبية" يدل على "مجموعة من الأعمال الروائية ذات سمات فنية

متشابهة، وذات أهداف فنية متماثلة"[7] ومصطلح "السيرة الذاتية" على الكشف الذاتي عن جانب من جوانب الحياة الشخصية، ومصطلح "السيرة الموضوعية" على التعريف المفصل بشخص معروف استأثر بالاهتمام، ونال حظوة بوأته موقعاً مهماً في عصره، وسنقف في تضاعيف هذا الفصل على أبرز أشكال السيرة العربية تطوراً وسمات، على أن نجعل "السيرة الشعبية" موضوعاً للتحليل الفني في الفصل اللاحق؛ لكونها أكثر أشكال فن السيرة تمثيلاً لمكونات البنية السردية في هذا النوع السردي، وقبل كل ذلك، ينبغي الوقوف على السيرة النبوية، فهي النص المؤسس للشكل السردي، وعلى الرغم من تأرجح مدونات السيرة النبوية بين تأسيس الشكل السيري، وتوظيف إمكانات فن الخبر، فمن ناحية سردية كانت تلك المدونات إطارا دُمجت فيها شذرات كثيرة من جهود الإخباريين، والنسابين، والمؤرخين، والأدباء، والمحدّثين، وسواهم، ولهذا تعدّ السيرة النبوية ذخيرة لجهود الجميع، فإليها نتوجه في الفقرة الآتية.

2. السيرة النبوية: الأصل المؤسّس.

يثير البحث في السيرة النبوية مخاطر كثيرة، ففي الثقافات التقليدية تحدّد قيمة النصوص بالشخصيات التي تصفها، وأهمية النصوص قد لا تأتي من كونها نصوصا رفيعة إنما من كونها تعنى بشخصيات مهمة، وكنا رأينا كيف أن الإسناد في الثقافة العربية اكتسب طابع القداسة كونه حاملا لمتون الأحاديث النبوية، فالقداسة تأتي بالملازمة، كما أن الصحابة والحواريين يكتسبون القداسة بالمجاورة، مجاورتهم للرسل والأنبياء، وقيمة الشخص في المجتمعات التقليدية تأتي بسبب قرابته من شخص نافذ، وكذلك النصوص بشتّى أنواعها، فصلات القرابة الافتراضية تضفي عليها مهابة تحول دون النظر الحرّ العميق في خصائصها الأسلوبية، والتركيبية، والدلالية، ولا في عمليات الصهر الداخلية لمكوناتها، وتمنع في كثير من الأحيان النظر في نشأتها وتطورها؛ فإضفاء رؤية تاريخية على النصوص التي اكسبت سمة القداسة بالمجاورة أو الملازمة يوهم الفكر التقليدي المعتم بخلع القدسية عن الشخصيات المركزية التي قامت بتصويرها، ومن المهم للفكر النقدي أن يفك هذا الاشتباك الوهمي، ويتخلّص من اللبس القائم على اشتمال القداسة لكل شيء، فذلك إنما هو من مصادرات الفكر اللاهوتي والسجالي الذي يحبس النصوص المؤسسة في أفق ضيق، ويحجبها عن التداول كجزء من تاريخ الثقافة.

وينبغي التأكيد بقوة على أن كل تلك المحاذير ما زالت قائمة بوجه الدرسات النقدية التي تغامر فتقترب إلى المرويات التي اتخذت طابع القداسة، مع أنها بذاتها غير مقدسة، فهي جهود بشرية تراكمت حول شخصيات مقدسة، والفكر النقدي هو الوحيد القادر على فحص تلك المرويات محتفظا للشخصيات بقيمتها الاعتبارية، ولكنه يحرر علاقة القرّاء بها

من الخضوع والامتثال، وينتقل بها إلى التفاعل والتواصل. لا يمكن لثقافة مسكونة بالخوف والرجفة والارتعاش فرقا تجاه مروياتها الكبرى أن تنخرط في تطوير نفسها، فتخطّي تلك المخاوف أحد الشروط الأساسية لدمج النصوص في الوعي العام بوصفها نصوصا انبثقت من السياقات الثقافية للمراحل التاريخية التي ظهرت فيها.

أصبحت حياة الرسول بعد وفاته مباشرة، وخلال القرون اللاحقة، موضوعاً لعدد كبير من المرويات، ومنها ما تركه محمد بن إسحاق (151=768) الذي تعد مدوّناته الصورة شبه الكاملة لمرويات كثيرة ومتناثرة كانت تتداول مشافهة قبل أن يأمر المهدي (158 ـ 169=774 ـ 785) ابن إسحاق بتدوينها[8]. بيد أن الصورة النهائية للسيرة النبوية، إنما تكاملت على يد عبدالملك بن هشام (213 ـ 828) الذي اشتهر بـ"حمل العلم"[9]. ويبدو أن نصف القرن الذي أعقب وفاة ابن إسحاق أكثر وضوحاً في تاريخ تكوّن السيرة النبوية من القرن والنصف الذي سبق وفاته؛ ذلك أنه خلّف رواة محترفين رووا عنه السيرة أبرزهم: زياد البكائي (183=799) وسلمة بن الفضل الأبرش (191=806) ويحيى بن سعيد بن أبان (194=809) وعمرو بن عبدالله السلمي (202=817) والهيثم بن عدي (207 ـ 822) وأحمد بن خالد الذهبي (214=829) وعن الأول الذي يوصف بأنه"من أوثق الناس في ابن إسحاق"[10] روى ابن هشام السيرة، وهذّبها، ونقّحها، ودوّنها.

تثير المدة الفاصلة بين وفاة الرسول في بداية العقد الثاني من القرن الهجري الأول، ووفاة ابن إسحاق في منتصف القرن الثاني الهجري، إشكالاً كبيراً ليس في قضية الريادة الزمنية لرواة السيرة، فحسب، بل في تكوّن نص السيرة، وهو ما أفضى إلى اعتبار ابن إسحق المدوّن الأول لمرويات متفرّقة قبله، لم يثبت بعد تدوينها؛ ذلك أن"مواد السيرة وهيكلها كانت معروفة قبل زمن ابن إسحاق"[11] وهو ما يوجب البحث في تلك الفترة الغامضة من عمر السيرة النبوية. فلا يعرف على سبيل الدقة ماجرى لتلك المرويات خلال هذه المدة الطويلة، وكيف تشكّلت أطرها العامة، وكيف غزتها المرويات الإسرائيلية التي اجتثّ جزءا كبيرا منها ابن هشام في تنقيحه للنص، كما أشار في مقدمته للسيرة، ولكننا على دراية عامة بالتقلّبات التي تتعرض لها المرويات الشفوية، فالصوغ الجمعي لها يجعلها بؤرا لكثير من الإضافات والحذف، ولا يمكن أن تستقر ملامحها العامة قبل تدوينها. لم تكم السيرة النبوية وحدها النص الذي توارى عن الوصف الحقيقي لمدة تقرب من قرن ونصف، فكل المرويات السيرية اللاحقة لا يدّعي أحد أنه اطلع على تطوراتها الحقيقية، فالشفوية، وتحيزات المؤسسة الدينية، والذوق السائد، وحاجات التلقّي، تتدخل بصور عديدة في الدفع بالمرويات الشفوية للتغير المتواصل. وكبرى السير الشعبية لا يمكن بالضبط معرفة الحركة الملتوية لتاريخها النصي، وهو تاريخ شائق لو عرف لا يقل أهمية عن النصوص نفسها،

وهذا أمر يشمل الملاحم الكبرى في الآداب الإنسانية، وكثيرا من النصوص الدينية، والمرويات الأسطورية، والخرافية، والسيرية.

تختلف المصادر اختلافاً جذرياً في تحديد قضية الريادة الزمنية الخاصة برواة سيرة الرسول؛ ويعود ذلك إلى أن تلك المصادر المتأخرة نسبياً، استدعت مرحلة غامضة التكوّن سبقت عصرها كثيراً، ونظّمت لها تاريخاً كانت المشافهة وسيلتها الوحيدة، ولا نجد وصفاً لموضوع رواية السيرة إلا في مدونات الواقدي (206=821) وابن سعد (230=845) وعلى جهودهما، استقامت فيما بعد حول هذه القضية الأخبار التي أوردها اليعقوبي (283=898) والطبري (310=845) والمسعودي (346 ـ 956).

لم يثبت بعدُ وجود راوٍ للسيرة النبوية في زمن الرسول والخلفاء الراشدين، وبهذا ينتفي وجود شاهد أول محدّد على الوقائع التي اندرجت في متن السيرة، فيما بعد. ولكن الأمر المؤكد، أن الصحابة الملازمين للرسول، والإخباريين، والنسابين، كانوا المصدر الأول لرواية وقائع حياته، واستعادتها إثر وفاته، بوصفها وقائع اعتبارية لشخص أجرى تغييرا حاسما في حياة الجماعة الإسلامية، وعنهم أخذ الرواة الأُول الذين بدأوا بالظهور في النصف الثاني من القرن الأول، وتكاثر عددهم، بعد ذلك، حينما استدعى واقع الحال الاستفاضة بعملية تحويل البعد الخاص لشخصية الرسول من المستوى الشخصي إلى المستوى الرمزي، لأنه أصبح المرجعية التي يستند الجميع إليها لتنظيم علاقاتهم، وكانت تلك الحقبة بحاجة ماسة لمحور تتمركز حوله الشرعيات الدينية، والسياسية، والأخلاقية، والاجتماعية، والثقافية.

ما لبث أن أصبحت سيرة الرسول تلبي الحاجات الناشئة في مجتمع تتصارع فيه الشرعيات ليس بين المحدّثين، والمفسّرين، وأصحاب الفرق، والأشخاص الطامحين إلى أدوار سياسية ودينية، فقط، إنما بين نسقين ثقافيين مختلفين: نسق العصر الجاهلي الذي أُنتجت له صورة قاتمة في ظل فكرة القطيعة عن الماضي، وهي قطيعة فرضتها تفسيرات غير تاريخية للنص القرآني، وللرسالة المحمدية، ولشخصية الرسول نفسه، ونسق العصر الإسلامي الذي كان في طور التأسيس، طبقا لذلك التفسير، على أساس المغايرة الكلية عن العصر السابق. هذا الصراع بوجوهه المعلنة والمضمرة كان يبحث عن سند له، والسند الأكثر أهمية، بعد أن استقر كلام الله في المصحف، هو سيرة الرسول المعزّزة بسنّته ومغازية الكاملة، فالملامح العامة لمسار حياته تشكل رادعا كاملا للخارجين، وتنشّط القوة دائما في نفوس أولئك الذي يمثلون رمزيا مسار النبوّة في الحياة، وهم الصحابة الذين لازموا الرسول، واحتموا بقوته المتصاعدة بعد وفاته، حينما تحوّل إلى رمز استمدّ الجميع شرعية قوتهم منه في صراعاتهم، وطموحاتهم، وتصوراتهم، وأدوارهم.

ليس من شأننا، في سياق هذا التحليل النقدي، الإشارة إلى الكيفية التي تنازعت فيها القوى المتصارعة الميراثَ النبوي، في عصر الخلفاء الراشدين، والعصر الأموي، ومطلع العباسي، فذلك من شأن الدراسات التاريخية، ولكننا نؤكد أن الصراع كان يدور حول الكيفية التي يستأثر بها طرف ما بهذه الذخيرة الرمزية القابلة لتأويلات لا تنتهي من أجل تسويغ هدف، أو مطمح، أو دور، أو فكرة، أو حجّة. ولم يعرف التاريخ الإسلامي تنازعا مريرا، حول كل ذلك، كما عرف في القرن الأول؛ لأن معظم الفاعلين السياسيين، والاجتماعيين، والدينيين، كانوا يتنازعون فيما فيما بينهم حول الميراث النبوي لتعزيز تطلعاتهم، استنادا إلى تفسيرات مختلفة؛ ولهذا فمرويات السيرة كانت ناشطة في المساجد إلى جوار القراءة والحديث، يقوم بها القصّاص، ويوردها المحدثون والقرّاء أنفسهم، في بيئات ثقافية متعددة، في المدينة، وفي البصرة، وفي دمشق، وفي الكوفة، وسائر المدن الإسلامية الناشئة التي أصبحت مراكز ثقافية، تعنى بجمع المرويات القديمة، والأخبار، والألفاظ، والأشعار، والأمثال، وفي أجواء محمومة من النشاط الهادف إلى التأصيل الديني والثقافي تظهر الرغبة الضمنية في التضخيم، والتركيز على جانب وتكبيره، واختزال آخر وإهماله، بناء على درجة الاختلاف بين التيارات المصارعة مصالحها.

وفي ضوء هذا الجو العام لجمع المرويات، ثم تدوينها، تفتح الفرصة لكثير من التغييرات التي تعد إضافات للأصول الحقيقية، أو حذف منها، أو تكييف روايتها حسب مقتضيات التلقّي، ويمكن القول إن المرويات الخاصة بالسيرة النبوية تعرضت لتضخيم جوانب منها، وتخطّي أخرى عبر التلميح السريع، تبعا لحاجة استخدامها في هذا الصراع أو ذاك. ولم تكن رواية السيرة بريئة عن صراعات ذلك العصر، ولا توجد، على الإطلاق، رواية بريئة لأي من المرويات الشفوية في كل الثقافات والآداب، فتلك المرويات تقدم تمثيلا رمزيا للنفس وللآخر، وهي مرويات ليست شفافة ولا محايدة، إنما هي متورطة في صراعات العصر الذي ظهرت أو رويت فيه، وذلك أمر شمل المرويات الكبرى في الثقافة العربية ـ الإسلامية، ولم تنج السيرة النبوية من كل هذا، ففيها اختزال واضح للمشركين، وأصحاب الديانات الأخرى، وتكبير للمغازي، وهيمنة نزعة اعتبارية عامة تجعل الرسول المركز المحوري ليس للجماعة الإسلامية فقط إنما للبشر بصورة عامة، وهذا أمر مفهوم في كل السير التي تصور الشخصيات التي أجرت تغييرا كبيرا في حياة المجتمعات وتنبغي الإشارة إلى أن التضخيمات النصية في السيرة، دفعت بها أهواء الرواة، وكيفية استخدام تلك المرويات في المنازعات الدنيوية بعد وفاة الرسول.

انخرطت مرويات السيرة النبوية في دعم المنازعات البشرية، وتكاثر رواتها بمرور

الزمن، واتساع رقعة دار الإسلام، واتساع المنازعات، وكل ذلك يفهم بوصفه جزءا من الصراع حول امتلاك السلطات العليا، في دار الإسلام. يقول هورفتس "شرع الناس في الجيل التالي للصحابة، جيل التابعين، يجمعون روايات أقوال النبي وأفعاله التي كانت شائعة في عصرهم"[12]. وهذا التأكيد يهمل كثيرا الروافد الأولى للسيرة النبوية، لكنه يعزّز فكرتنا بخصوص تزايد الاهتمام بالسيرة، مع تعاظم الصراعات الدينية والدنيوية في المجتمع الإسلامي، فجيل التابعين أكثر تعلقا بمرويات السيرة لسببين: أولهما بُعدهم النسبي عن عصر الرسول، وحاجتهم لحضوره الرمزي بينهم عبر سيرته المروية، وثانيهما اتساع رقعة الخلافات في الوسط الإسلامي، ذلك الوسط الباحث عن دعامات مقدسة لتطلعاته الكثيرة، وفي مقدمة ذلك التنازعات السياسية، فيما كان الصحابة من قبل عاشوا بأنفسهم التجربة المحمدية مباشرة، ومازالت حرارتها حاضرة في أنفسهم، ومازلت شخصية الرسول جزءا حيا من ذكرياتهم القريبة، وفي ضوء الصفة التواصلية لشخصية الرسول، وقدرته على التفاعل مع الوسط الاجتماعي، لم يجد الصحابة حاجة ماسة لاستعادة صورته، فهم أعرف بتفاصيلها، فقد كانوا شهودا من الدرجة الأولى على رحلة التحول التي أحدثها، بخلاف التابعين الذين ارتسمت صورته في أذهانهم استنادا إلى المرويات التي راحت تنشط لإشباع هذه الحاجات المتزايدة، ولهذا راحت تزدهر المرويات بمرور الزمن.

إن تقرير أمر ريادة رواة السيرة النبوية مازال موضوعاً يشوبه الغموض، ولا سبيل ـ لعدم توافر معطيات دقيقة ـ إلاّ الترجيح، اعتماداً على درجة تواتر الأخبار في المصادر التي عنيت بموضوع السيرة، ويتنازع حق الريادة الزمنية في رواية السيرة، اثنان هما: عروة بن الزبير (23 ـ 94=643 ـ 712) وأبان بن عثمان (22 ـ 105=642 ـ 723). ويستأثر الأول باهتمام المصادر الأساسية[13] ولا يقرر ريادة الثاني سوى هورفتس[14]. أما المصادر التي تؤكد ريادة الزهري (124=742)[15] أو موسى بن عقبة (141=758)[16] أو ابن إسحاق[17] فهي تغفل الجذور الأولى للسيرة في القرن الأول. يمكن القول إن عروة بن الزبير وأبان بن عثمان، كانا رائدين في تهيئة مناخ مناسب لرواية مختلف الأخبار التي تضافرت فيما بعد لتكون على يد الطبقة اللاحقة مادة السيرة التي دونها ابن إسحاق لاحقاً، ويحسن هنا أن نصنع مسرداً بطبقات رواة السيرة النبوية اعتماداً على ما أورده هورفتس ومارسدن عّله يبرز موضوع الريادة، وتعاصر الرواة في القرنين الأول والثاني، وهو يبين أن رواة السيرة كانوا يؤلفون طبقات متتالية، يأخذ اللاحق عن السابق ما يتوافر لديه من أخبار تخص الرسول.

مسرد طبقات رواة السيرة النبوية في القرن الأول ومنتصف القرن الثاني

1. طبقات السيرة النبوية حسب هورفتس

الطبقة الأولى	الطبقة الثانية	الطبقة الثالثة	الطبقة الرابعة
أبان بن عثمان، عروة بن الزبير، شرحبيل بن سعد، وهب بن منبه	عبدالله بن أبي بكر بن حزم، عاصم بن عمرو، محمد بن شهاب الزهري،	موسى بن عقبة، معمر بن راشد، محمد بن إسحاق	نجيح بن عبد الرحمن السندي، الواقدي، ابن سعد

2. طبقات السيرة النبوية حسب مارسدن

الطبقة الأولى	الطبقة الثانية	الطبقة الثالثة
عروة بن الزبير، وهب بن منبه، أبان بن عثمان	عاصم بن عمرو، محمد بن شهاب الزهري، عبدالله بن أبي بكر بن حازم	موسى بن عقبة، محمد بن إسحاق، معمر بن راشد، نجيح بن عبد الرحمن السندي

استأثر الزهري، وهو من أعلام الطبقة الثانية، بأهمية خاصة فإليه عزي الفضل في جمع المرويات المتناثرة عن حياة الرسول، وتأسيس الإطار السردي الشفوي للسيرة، وتعد مروياته الأصل الذي قامت عليه مدونات ابن إسحاق، وظلت تلك المدونات الأصل الذي بنيت عليه الجهود اللاحقة، ومع أن التقديم والتأخير في ترتيب الطبقة الأولى عند هورفتس ومارسدن لا يغير من أهمية وجود أهم راويين للسيرة في وقت مبكّر، وهما: عروة بن الزبير وأبان بن عثمان، فإن عدم الاتفاق على رواة الطبقة الأولى يكشف نوعا من الغموض في الحقبة الأولى لتكوّن مرويات السيرة النبوية، لكن الاتساق يظهر في الطبقتين اللاحقتين، وينهار في الطبقة الرابعة، التي لا يأتي مارسدن على ذكرها.

على أن هذه ليست الملاحظة الوحيدة على طبقات الرواة، إنما الملاحظة الجوهرية تتصل بعدم إمكانية قبول عدد محدود من الرواة، طوال قرن ونصف، في دار الإسلام التي كانت في تلك الحقبة تشكل مجالا جغرافيا واسعا يشمل معظم العالم القديم، هذا فضلا عن معاصرته للدولتين الأموية والعباسية، وأية نظرة إلى هذه الحفنة القليلة من الرواة، تكشف أن هؤلاء الرواة أنما هم عينة ممن احتفظت الثقافة الرسمية بأسمائهم، وتوارى عشرات، وربما مئات غيرهم، دون ذكر لجهودهم، ولا يعرف أحد الآن شيئا عن مروياتهم التي كانت تتدفّق

في عالم مترامي الأطراف، يمتد من الأندلس إلى حدود الصين. في ضوء هذا، فإن المرويات التي استقرت مدونة على يد ابن إسحاق، هي المدوّنة الرسمية المعترف بها، المدوّنة التي أمر العباسيون بتقييدها خطّيا لتدرس لبعض أولاد الخلفاء. تضافرت رغبة العباسيين، مع الطموحات الإخبارية الكبيرة عند ابن إسحاق، فظهرت النسخة التي تعد النسخة الأم، وهي التي اعتمدها ابن هشام.

يوصف ابن إسحاق عادة بأنه "صاحب السير"[18] و"رئيس أهل المغازي"[19]. وكان طبقا للذهبي "بحراً من بحور العلم"[20] و"عالماً في السير والمغازي"[21] وفيهما كما يقول السهيلي وابن خلكان "لاتجهل إمامته"[22]. وموقعه هذا هو الذي جعل الشافعي يقول "من أراد أن يتبحّر في المغازي، فهو عيال على ابن إسحاق"[23] فلا عجب أن تكون مدونته أساساً للسير التي خصّ بها الرسول، وأصلا دارت حوله شروح كثيرة[24]. ولكن من الصعب لأي تحليل نقدي فكري أن يهمل أثر العصر الذي عاش فيه ابن إسحاق، الأثر الثقافي والسياسي الذي ترك بصماته ليس في المرويات الشفوية فقط إنما في طريقة تدوينها، ولم يكن ابن إسحاق بمنأى عن تلك التأثيرات، فقد استدعى أحداثاً مضى نحو قرن ونصف على وقوعها، ومن المؤكد أن عصر التدوين الذي تزامن ظهوره مع تدوين ابن إسحاق لمرويات السيرة النبوية، ترك أثراً في الأحداث التي دوّنها، وأضفى عليها مفاهيم عصر التدوين لا عصر الوقائع المدوَّنة، فالوقائع التاريخية التي تروى شفاهاً يعاد إنتاجها ليس في ضوء عصرها فقط، بل في ضوء عصر تدوينها أيضاً، وتفترض الرواية الشفوية أن يضفي كل راو رؤيته للأحداث وموقفه منها.

أشار ابن هشام بوضوح إلى أخبار قد لحقت بالسيرة، وهي "أشياء بعضها يشنع الحديث به"[25] فضلاً عمّا ورد فيها من أشعار، لم يكن أحد من "أهل العلم بالشعر يعرفها"[26] فقام بحذف كثير مما وجده لحق بالسيرة، ولا يليق بشخص الرسول، بما فيه الجزء الذي خصصه ابن إسحاق لبدء الخليقة والمعاد، وهي مرويات سردية تخيلية ذات خلفيات يهودية ازدهرت في عصر ابن إسحاق، ودشّن بها ابن إسحاق السيرة النبوية، ويكشف موقف ابن هشام من تلك المرويات التي لم يتقبل أمر وجودها، أن ابن إسحاق لم يكن بمنأى عن إضفاء مناخ قصصي متصل بالمناخ الثقافي لعصره على السيرة النبوية، والحق فزعيم أهل السير كان على دراية بالمرويات الإخبارية في ذلك العصر، والعصور السابقة، وكان "اتصل في دراساته بكافة الأوساط من محدثين، وأهل كتاب، ورواة، وقصّاص، وأخذ عن الجميع"[27] وهو الأمر الذي جعل المحدِّثين يشككون في روايته الأحاديث، ويطعنون فيه لأنه لم يكن يلتزم بالسند، كما قرّره المحدثون[28] وبعضهم أخرجه من المحدّثين، الذين عدّوا، مدة طويلة، أنهم دون سواهم، أهل العلم، وأصحاب السلطة الروحية العليا، في المجتمع الإسلامي.

صيغ متن السيرة في كثير من أجزائه صياغة سردية وبأسلوب ذاتي أحياناً، وكان ابن إسحاق يتخلّى أحياناً عن الإسناد، ويتصرّف في ترتيب المرويات طبقاً لسياق الأحداث، فيهمل أحياناً أسماء الرواة، ويؤكد أنه يروي عمّن لا يتهم[29] أو يروي عما يتحدث به الناس[30] أو يسند خبراً واحداً إلى مجموعة من الرواة[31]. وجاء المتن الرئيس للسيرة الذي يصور غزوات الرسول بشكل وحدات شبه حكائية، كما أن هيكل السيرة بأجمعه يمثل وصفاً شاملاً ومفصلاً لشخصية ذات أهمية اعتبارية في التاريخ، ابتداء من ظهورها وانتهاء بوفاتها، مروراً بأهم الإنجازات التي قامت بها طوال حياتها، الأمر الذي يؤكد أن بنية السيرة النبوية كانت الموجّه السردي الأول لصياغة البنى السردية للسير الشعبية، فيما بعد.

3. الأشكال السردية للسير العربية.

رأينا كيف انبثقت السيرة النبوية من وسط المناخ السردي الشفوي في القرن الأول الهجري، ثم استقامت هيكلا في النصف الأول من القرن الثاني، فجذبت إليها كثيرا من المأثورات الإخبارية، والقصصية، وتجلّت فيها جهود الرواة، والمحدّثين، والإخباريين، وبالتداول تبلور شكلها العام، ولم يقتصر الأمر على شخصية الرسول، فكثير من الرجال حوله استأثروا بمكانة متميزة، وكثير منهم أسهم في تأسيس التحولات الكبرى في المجتمع الإسلامي، ولهذا ظهرت الحاجة إلى تدوين أخبارهم، والتعريف بهم وبسواهم من الشخصيات في العصرين الجاهلي والإسلامي، إلى ذلك فإن عملية جمع الموروث الشعري، والسردي، والإخباري، والديني، التي انطلقت بقوة في القرن الثاني. وسرعان ما أظهرت للوجود مدنا ثقافية كالبصرة والكوفة، وفيهما وفي غيرهما من المدن الأخرى نشط تداول المرويات وتدوينها، كما أن التفاعل الثقافي العارم في تلك المدن شجّع العمل في هذا المجال، فانطلق الرواة إلى الحجاز، واليمن، ونجد، وعمان، وشرق الجزيرة، وإلى مواطن القبائل العربية، ومواقع الأيام الجاهلية والإسلامية، لتقصّي أخبار الشعراء، وجمع اللغة، والحديث، والأشعار، والأمثال، ومرويات أيام العرب.

وفي تلك المدن التي قامت بتأصيل الثقافة العربية عُرفت العقود الضمنية الأولى بين الرواة الشفويين والمدوّنيين الأوائل، فظهرت أولى المصنفات الكبيرة مدونة، وبدأت تتبلور شروط الرواية، وشروط التدوين، وبرزت أهمية الإسناد بوصفه الطريقة الوحيدة في الثقافات الشفاهية للتحقّق من صدق الأخبار والمرويات، ومع أن تلك المصداقية المفترضة طعنت في مرات لا تحصى عند رواة الشعر، والحديث، والأخبار، كما هو معروف عند حماد الرواية، وخلف الأحمر، وابن الكلبي، لأسباب كثيرة، في مقدمتها الأسباب الدينية، والعرقية، والشخصية، فظهرت المنحولات والموضوعات، فإن رواة آخرين انتزعوا اعترافا عاما كالأصمعي، وأبي عمرو بن العلاء، وآخرين.

وسرعان ما ترسّخ الإسناد كوسيلة للتواصل بين ثقافة الحاضر وثقافة الماضي، فكان يمثل الإطار الذي يقوم بترتيب المرويات وتوثيقها، يضاف إلى كل ذلك أن الثقافات الشفاهية بخلاف الكتابية تدمج بين النصوص، والأخبار، وأصحابها، فالتلازم بين هذه العناصر ضروري، ومع أن بقايا ذلك ما زالت حاضرة في بعض الثقافات الحديثة، فإن التركيز على النصوص أخذ يستأثر بالاهتمام بمرور الزمن، أما في الثقافات الشفاهية فإن أخبار الشعراء، والكهّان، والخطباء، لا تقل أهمية عمّا ينسب إليهم من مرويات، وفي كثير من الحالات كانت أخبارهم تسبق مروياتهم، فظهرت الحاجة للتعريف بكل مَنْ تنسب إليه مرويات، وصار البصريون والكوفيون من الرواة يتنازعون في الطرق التي ينبغي اتباعها للتدقيق في الأخبار، والمرويات، والأشخاص، وانبثق النزاع بين المدرستين في تلك الحقبة التأسيسية التي جمع فيها الموروث القديم. صار البحث في سير الأشخاص لا يقل أهمية عن البحث في المرويات، وهذا قاد ظهور أولى الأشكال السردية للسير العربية، وهي التراجم، وبمرور الزمن توالت الأشكال الأخرى.

3. 1. التراجم

لا يخفى الباعث الديني وراء ظهور التراجم وطبقات الرجال في شتى حقول الأدب والمعرفة؛ ذلك أن العناية بالرجال كان يراد بها أولاً "خدمة الحديث النبوي بالحكم على رواته، ووزنهم بأدق الموازين"[32] ويضيف روزنتال الاهتمام المبكر بالفقه سبباً بقوله إن التراجم ظهرت من أجل "تدعيم علمي الحديث والفقه"[33] ولكن التراجم اتسع موضوعها ليشمل الشعراء، والنحاة، والقرّاء، والصحابة، والمفسرين، والحكماء، والأعيان، وأصحاب المذاهب. . . الخ. وهذا يكشف أن المؤثر الثقافي دفع بهذا الاهتمام إلى الظهور.

تمثل التراجم جزءاً كبيراً من الموروث الفكري والأدبي، يصعب حصره، امتد إلى جميع حقول النشاط الثقافي، وتنهض التراجم على قواعد محددة تهدف إلى التعريف الموجز بالمترجم له، اسماً وكنية ولقباً، تعقبها وقفة وجيزة على أخباره ونتاجه الأدبي أو العلمي ـ تناسب أهمية الشخص ـ وتتراوح هذه التراجم بين أسطر قليلة، كما يلمس في تراجم ابن أبي أصيبعة لابن وصيف الصابئ، وأبي عثمان سعيد بن غالب، وموسى بن سيار، وبين صفحات طويلة، تورد الأخبار المستفيضة، شأن ترجمته لابن سينا، وعلي بن رضوان، وعبد اللطيف البغدادي[34].

لكن الإيجاز هو السمة الغالبة والمميّزة لهذا الشكل من السير، وغالباً ما يبيّن المعنيون بالتراجم، الأهداف المحدّدة لما يقومون به، وخطة العمل التي يتبعونها في الترجمة، فابن قتيبة (276=883) يقول عن التراجم التي ضمنها كتابه "الشعر والشعراء" هذا الكتاب "ألّفته في الشعراء، أخبرت فيه عن الشعراء، وأزمانهم، وأقدارهم، وأحوالهم في أشعارهم، وقبائلهم،

وأسماء آبائهم، ومَن كان يعرف باللقب أو بالكنية منهم، وعمّا يستحسن من أخبار الرجل، ويستجاد من شعره"[35] ويحذو السلمي (410=1019) حذوه في التأكيد على أنه يهدف في كتابه "طبقات الصوفية" إلى الوقوف على طبقات الأولياء المتصوفة حسب عصرهم ذاكراً لكل منهم "من كلامه، وشمائله، وسيرته، ما يدل على طريقته، وحاله، وعمله"[36] وهو الأمر نفسه الذي يحرص ابن أبي أصيبعة (668=1269) على ذكره عندما يخصّص كتابه "عيون الأنباء في طبقات الأطباء" لـ "مراتب المتميزين من الأطباء القدماء والمحدثين، ومعرفة طبقاتهم على توالي أزمنتهم، وأوقاتهم" ويورد" نبذاً من أقوالهم، وحكاياتهم، ونوادرهم، ومحاوراتهم"[37] من أجل أن يستدل على علمهم ومكانتهم، وهو الأمر الذي كان تقيّد به قبله كثيرون، مثل ابن سعد (230=844) في كتاب "الطبقات الكبرى" وابن المعتز (296=908) في "طبقات الشعراء" ثم بعد ذلك ابن الأثير (630=1232) في "أُسْد الغابة في معرفة الصحابة" والذهبي (748=1347) في "طبقات القراء المشهورين" والسبكي (771=1369) في "طبقات الشافعية الكبرى" وعدد لا يمكن حصره من الكتب التي عدّها كثيرون جزءا من التواريخ[38].

تمنح وجهة نظر المؤلف الشخصية الترجمة طابعاً ذاتياً وأدبياً، وأسلوب التعبير هو الآخر يشحن التعريف أحياناً بسمات أدبية، كما يلمس، على سبيل المثال، في ترجمة السبكي لطبقات الشافعية[39]، ولكنه قد يكون أسلوباً يتصف بالإيجاز والدقة، شأن ترجمات ابن قتيبة، وابن أبي أصيبعة، والقفطي، والسيوطي. على أن البذور السيرية الأولى في التراجم لا تخفي تأرجحها بين التوثيق والتعبير، فالهدف التعريفي يحول في كثير من الأحيان دون الارتفاع بالمستوى التخيلي إلى درجته التمثيلية الأدبية، وفي جميع الأحوال تعتبر التراجم أدبا إستعاديا تجري فيه عملية بناء صورة للشخصية استنادا إلى سلسلة متضاربة أحيانا من المرويات، فارتسامها عند المتلقّي يتشكّل طبقا لوجهة النظر المؤلف، وطريقة ترتيب المرويات، ودرجة التحيّز، وهذه مكوّنات أدبية، ففي الأدب السيري ينحو التركيز إلى الكيفية التي تتمّ فيها عملية تركيب صورة الشخصية، أكثر من انصرافها إلى المواد المكوّنة للصورة نفسها.

3. 2. السير الموضوعية

نصطلح بـ "السير الموضوعية" على تلك التراجم المستفيضة التي تؤلف كتباً قائمة بذاتها، معروفة المؤلف، وتعنى بأعلام معروفين على نطاق واسع، وتفصّل في حياتهم، وأعمالهم وآثارهم، وتهتم بالموقع الاعتباري لهم على المستويات التاريخية، والفكرية، والأدبية، والسياسية، وتقدّمها بوصفها أنموذجاً يحتذى في عصرها، شأن: سيرة عمر بن الخطاب لابن الجوزي (597=1200) وسيرة صلاح الدين الأيوبي، لابن شداد (632=1234) وسيرة أحمد بن طولون للبلوي، وسيرة سنان راشد الدين لشهاب الدين أحمد بن إبراهيم المنيفي الملقب بأبي فراس (937=1530).

تحكم السير الموضوعية قواعد محددة يتبعها كتّابها وهي: الوقوف المفصل على شخصية صاحب السيرة، فابن شداد يورد في القسم الأول من سيرة صلاح الدين الأيوبي ذكر مولده، وأوصافة، وشمائله، وخِلاله، ويخصص القسم الثاني لبيان تقلبات أحواله، ووقائعه، وفتوحاته، ويؤكد على أن ما دعاه إلى كتابة سيرته، هو أنه كان "جامع كلمة الإيمان، وقامع عبدة الصلبان، ورافع علم العدل والإحسان" وهو "صلاح الدنيا والدين، سلطان الإسلام والمسلمين، منقذ بيت المقدس من أيدي المشركين"[40]. وينهج ابن الجوزي النهج ذاته، فيقرر أنه كتب سيرة عمر بن الخطاب "لأنه جمع من العلم والعمل ما أدهش العلماء العاملين، وقام من الجد في السياسية والعدل ما أعجز الولاة والزاهدين"[41]. ويؤكد البدر العيني أن الذي دعاه إلى تدوين سيرة الملك الظاهر "ططر" هو "سيرته الشريفة، وأحوال دولته المنيفة"[42] ويتمسك بالأسباب ذاتها أبو فراس والجوذري والبلوي[43].

وما يميز السير الموضوعية عن غيرها من أشكال السير العربية أنها تعنى بشخصية استأثرت باهتمام الناس، وأصبحت مآثرها معروفة، وشائعة، فتأتي السيرة الموضوعية لجمع كل ذلك في إطار واحد. وتقوم السيرة بوصف المركز الاعتباري الذي بلغته الشخصية، وتضفي عليه أوصافاً كثيرة هي نتاج المرويات الإخبارية حول تلك الشخصية، فابن الجوزي يورد نبوءة التوراة بظهور عمر بن الخطاب، وكيف أنه كان يصارع الشياطين، وتنعاه الجن وتبكيه حين وفاته. وتحتشد سيرة سنان راشد الدين بالكرامات والنبوءات. ويحاول كتّاب السير الموضوعية إضفاء سمات شبه خارقة على الشخصيات، لذلك فهي تمثل مرحلة من التعبير السردي تقع بين التراجم والسير الشعبية.

3. 3. السيرة الذاتية.

عرف الأدب العربي شكلاً آخر من أشكال السيرة، وهو "السيرة الذاتية" حيث يتكفّل أصحابها بكشف تكوّنهم الفكري، وتطورهم الروحي، والثقافي بشكل عام، وهو ما جعلها ترتبط بالفلاسفة، والعلماء، والفقهاء، والمؤرخين، وتشكل السير الذاتية بابا ضخما في الأدب العربي القديم، هو بأمس الحاجة إلى رصد وتصنيف وتحليل، ومعظم تلك السير متناثرة في مقدمات الكتب الكبرى لأصحابها، وبعضها ورد في كتب قائمة بذاتها.

تورد المصادر التاريخية سيرة مبكرة لسلمان الفارسي (36=656) يسندها الخطيب البغدادي إلى ابن عباس (68=687)[44]. وإذا صحت نسبة السيرة مدوّنةً تكون من أوائل المدونات في الثقافة العربية، وتكشف تلك السيرة المدهشة عن التحوّلات المستمرّة لشخصية سلمان الفارسي بين الثقافات والأديان والبلاد، فخلفياته الثقافية والعرقية الفارسية، وتنقلاته بين جغرافيا العقائد والثقافات وصولا إلى الإسلام، تكشف شخصيته المركّبة، وقد تقلّبت به الأحوال، فانتهى مسلما اختار الإسلام اختيارا فكريا مقصودا لأنه استجاب لتكوينه

الفكري، وتطابق مع تطلعاته الروحية. وإذا اعتبرنا هذا النص من النصوص المؤسّسة للسيرة الذاتية، أمكن القول بأنه استنّ شرعة السير الذاتية اللاحقة، وهي النأي عن المجال العاطفي والوجداني، والانصراف إلى التكوين الثقافي والديني، وهو ما سارت عليه السير الذاتية بعد ذلك. ويورد ابن سعد[45]، بعد ذلك، في كتابه "الطبقات الكبرى" سيرة للواقدي (206=821) الضليع بمرويات السيرة النبوية، ثم يتوالى ظهور السير الذاتية العربية، فتتزامن مع التطور الثقافي المتنوّع، وتزدهر بمرور الزمن.

لو نظرنا إلى السير الذاتية من وجهة نطر تاريخية نجد أنها، طبقا للسير الأولى التي ذكرناها لسلمان الفارسي والواقدي، ظهرت في محضن الثقافة العربية ـ الإسلامية، لكن هناك مَنْ يذهب إلى أن هذا الفن مستحدث عند العرب "قلّدوا فيه غيرهم من الأمم الأجنبية التي قرأوا آثارها، وخاصة اليونان"[46]. وهذا الرأي يعتمد على ما قال به جرونباوم من أن أول من ترجم لنفسه هو جالينوس، وأن العرب أخذوا عنه ذلك[47] كما أنهم عرفوا تعريب ابن المقفع لسيرة برزويه التي وردت في مقدمة كتاب "كلية ودمنه"[48] في النصف الأول من القرن الثاني، وشيئا فشيئاً، استأثر هذا الشكل من أشكال السيرة باهتمام المفكرين، والمؤرخين، ورجال الدين، فظهر عدد كبير من السير الذاتية للرازي، وابن الهيثم، وابن رضوان، وحنين بن إسحاق، والغزالي، وابن طفيل، وابن الجوزي، وابن خلدون، والغزّي، والمرادي، وابن حزم، والسيوطي، وابن حجر العسقلاني، والمحاسبي، والشعراني، وعشرات غيرهم.

كانت السير الذاتية قصيرة ومختزلة في أول أمرها، كما يلاحظ ذلك في سيرتي الفارسي، والواقدي، ثم راحت تتوسّع قرنا بعد قرن، ولكن الاختزال ظل سمة من سماتها العامة، كما نجد ذلك في السير الذاتية لابن عربي، وحاجي خليفة، والعماد الأصبهاني، واليماني، بيد أنّ مسارا آخر منها أخذ بالتوسّع، فورد في كتب كاملة، كسيرة الداعي هبة الله الشيرازي، وابن خلدون، والغزالي، وابن طفيل، والحيمي. ويقول روزنتال إن "النقطة الرئيسة في كل التراجم الذاتية العربية، هي في وصول الشخص إلى الإيمان بمذهب من المذاهب، أو دين من الأديان"[49].

وهذا التعميم يحيل على عناية كتّاب السير الذاتية بجانب التشكل العقائدي والفكري لهم، ولهذا فهم يغفلون الجانب الوجداني لشخصياتهم، ويحاولون التأكيد على الجانب الاعتباري لتكونهم الذاتي متّبعين الأساليب المباشرة في التعبير حيناً كابن سينا، والغزالي، وابن خلدون، والإيماء والرمز والتلميح حيناً آخر كابن طفيل. واستعمال الأسلوب المباشر في التعبير عن الذات يتجلّى في سير ابن سينا، والغزالي، وابن خلدون، ولكن بعض السير يتحاشى أسلوب السرد المباشر، وبه يستبدل الأسلوب غير المباشر، وهذه التنويعات

الأسلوبية في السرد، وحركات الإلتفات، وتبادل صيغ التعبير، وتعاقب الضمائر، عرفت في السير الذاتية. وليس الصيغة المباشرة وحدها هي التي تلفت الاهتمام، إنما الوصف المباشر للوقائع بصورة تقريرية. يظهر ذلك في سيرة ابن سينا (428=1037) التي أوردها ابن أبي أصيبعة، والقفطي[50]، ففيها الاختزال الجاف المباشر، والتحولات الذهنية الخاطفة بين المعارف والأفكار.

يقول الشيخ الرئيس "كان أبي رجلاً من أهل بلخ، وانتقل منها إلى بخارى في أيام نوح بن منصور، واشتغل بالتصرّف (=ربما يكون التصوف) وتولى العمل في أثناء أيامه بقرية يقال لها خرمثين من ضياع بخاري، وهي من أمهات القرى، وبقربها قرية يقال لها أفشنة، وتزوج أبي منها بوالدتي، وقطن بها وسكن، وولدتُ منها بها، ثم ولدت أخي، ثم انتقلنا إلى بخارى، وأحضرتُ معلم القرآن ومعلم الأدب، وأكملت العشر من العمر وقد أتيت على القرآن، وعلى كثير من الأدب، حتى كان يقضى منى العجب".

يصلح هذا المقطع دليلا على اختزالات ابن سينا، وتعجله غير المفسّر، وضرباته الأسلوبية التقريرية المباشرة، وهو صاحب المتون الكبيرة والمفصلة في الثقافة العربية ـ الإسلامية، ففيه، وفي عموم سيرته، التي تتألف من بضع صفحات، رصف صارم وكثيف وموجز لأحداث متصاعدة، يكتفي بذكر كل حدث في جملة واحدة، فيخنق التعبير الداخلي لتطور الشخصية، لكنه يجذب المتلقّي لمتابعة التحولات الفكرية عنده، ومن الواضح أن النص المحكم يلبّي شرط التعبير السردي، ويفي بالغرض الذي تريد السيرة الذاتية تحقيقه، لكن المتلقّي، وبخاصة الذي يعرف النشاط الفكري الشامل لابن سينا، وحياته العريضة، ورغبات الحياة المتدفقة في أوصاله إلى النهاية، يخذل من سيرته، التي تخطّت كل تلك الأحداث الكبيرة، ومرّت على القليل منها مرورا عابرا، فلم يستأثر من بينها سوى قدرته الخارقة على فك مغاليق الأفكار الفلسفية، وباستثناء الإشارات المتعجلة لأبويه، لا يضيء النص الجوانب الحميمة من شخصية صاحبه، فهو معني، شأن الآخرين بطرائق اكتسابه العلم، بما فيه من منطق، وفلسفة، وطب، يقدم كل ذلك بحياد كامل، وكأنه درس في كيفية تلقي المعرفة.

وحذا ابن خلدون (808=1405) حذو ابن سينا في التعبير عن تكونه الفكري، ولكن مشكلة أخرى تظهر في سيرته، فإذا كان الأول أوجز فأخلّ، فالثاني أطنب وأفاض، في أشياء كثيرة خارج مجال المحور المركزي لنص السيرة، وهو حياته الشخصية، إذ تدافعت مهاراته كمؤرخ تعليلي، ومفسّر للأحداث، ومولع بالتفاصيل، في تضاعيف السيرة التي تضخمت، وألحقت بكتابه الكبير في التاريخ، ثم انفصلت فيما بعد عنه، ومثال ابن سينا وابن خلدون يكشف أمرا على غاية من الأهمية، وهو غياب النسق المحكم والواضح لفن السيرة الذاتية،

فالأول كثّف كثيرا، والثاني أطال كثيرا، وهذا أمر مفهوم في الثقافات القديمة، فقواعد التأليف غير محكمة، ومختلف بشأنها، وحيث تكتب السيرة الذاتية لأغراض متصلة بالتكوّن الفكري، ورسم المسار العام للحياة، دون التوغل في التفاصيل الداخلية. ويحسن الاطلاع على الأسلوب الذي يقدّم به ابن خلدون نفسه.

يقول صاحب المقدمة "ولدت بتونس في غرة رمضان سنة اثنتين وثلاثين وسبعمائه، وربيت في حجر والدي رحمه الله إلى أن أيفعت، وقرأت القرآن العظيم. . . وبعد أن استظهرت القرآن الكريم قرأت عليه (=شيخه البطرني) القراءات السبع المشهورة إفراداً وجمعاً في عشرين ختمة. . . ودرست عليه كتاب التسهيل لابن مالك، ومختصر ابن الحاجب في الفقه، ولم أكملهما بالحفظ، وفي خلال ذلك تعلمت صناعة العربية على يد والدي وعلى أستاذي"[51]. ثم يورد أسماء شيوخه بالطريقة الشائعة في التوثيق القديم، ودراسته الحديث والفقه وتمكنه منهما، وهلاك والديه، ثم بداية انخراطه في العمل العام كمؤرخ ووسيط فعال، كاتصاله بالسلطان أبي عنان، ورحلته إلى الأندلس وبجاية، وعلاقته بابن الخطيب، ورحلته إلى مصر، وحجّه، ولقائه تيمورلنك، وفي كل ذلك تكتسح الرغبة الجامحة للمؤرخ خصوصية النص، فيتوارى المسار الفردي، ويتضاءل خلف الأحداث الجسام.

يُلحظ في سيرتي ابن سينا وابن خلدون، عناية صاحبيهما بمرحلة النشأة، والتكوّن المعرفي في جميع وجوهه، والوقوف على النتاج الفكري الذي خلفه كاتب السيرة، وذكر الأحداث التي لها علاقة بهذا الجانب دون غيره، والمؤكد أن السير الذاتية العربية التي تنحو هذا المنحنى تستدعي أحداث الطفولة على عجل؛ ذلك أن عنايتها الأساسية، كما أشرنا من قبل، تتجه ناحية الموقع الاعتباري علمياً ودينياً، الموقع الذي صار عليه صاحب السيرة زمن تدوينها، ولعل سيرة الغزالي تمثل أبرز نماذج السيرة الذاتية العربية التي يكون الانصراف فيها كاملاً إلى المرحلة الأخيرة من مراحل التكون الفكري، مرحلة الثبات على موقف عقائدي وفكري استخلصه كاتب السيرة، عبر مروره بتجارب عديدة أفضت به إلى الموقف الفكري الأخير.

يقول الغزالي (505=1111) "أحكي لك ما قاسيته في استخلاص الحق من بين أضراب الفِرَق، مع تباين المسالك والطرق، وما استجرأت عليه من الارتفاع عن حضيض التقليد إلى يفاع الاستبصار، وما استفدته أولاً من علم الكلام، وما اجتويته ثانياً من طرق أهل التعليم القاصرين لدرك الحق على تقليد الإمام، وما ازدريته ثالثاً من طرق التفلسف، وما ارتضيته آخراً من طريقة أهل التصوف[52]. واضح أن السيرة الذاتية لحجّة الإسلام ستتضمن وصفاً للمراحل الأربع التي شكلت تكونه الفكري، وهي: التكلّم، والتأويل، والتفلسف،

والتصوف. جرب الأول، وهو علم الكلام الذي يقوم على الحِجاج المنطقي واللاهوتي، فوجده "علماً وافياً بمقصوده، غير وافٍ بمقصودي" وجرب الثاني، وهو التأويل الذي ظهر لدى بعض الفرق والطوائف الدينية، وسبر ظاهر أتباعه وباطنهم "فرجع حاصلهم إلى استدراج العوام، وضعفاء العقول... فهذه حقيقة حالهم. فأخبرهم تقلهم (=تبغضهم) فلما خبرناهم نفضنا اليد عنهم أيضاً". وجرّب الثالث، وهو طريق الحقيقية العقلية القائمة على الأسباب والعلل والنتائج، فوجد أتباعه "على كثرة أصنافهم، يلزمهم وصمة الكفر والإلحاد".

وأخيرا بعد هذه الرحلة المفعمة بالتنوّعات المنهجية والفكرية، التي خاض غمارها مجرباً، وصل الغزالي مرحلة الحق واليقين، وهي عنده التصوّف، الذي يرى بأن أصحابه، هم"السالكون لطريق الله" و"سيرتهم أحسن السير، وطريقهم أصوب الطرق، وأخلاقهم أزكى الأخلاق، بل لو جمع عقل العقلاء، وحكمة الحكماء، وعلم الواقفين على أسرار الشرع من العلماء، ليغيروا شيئاً من سيرهم وأخلاقهم، ويبدلوه بما هو خير منه، لم يجدوا إليه سبيلاً، فإن جميع حركاتهم وسكناتهم، في ظاهرهم وباطنهم، مقتبسة من نور مشكاة النبوة، وليس وراء النبوة على وجه الأرض نور يستضاء به"(53).

مرّ أبو حامد الغزالي بتجارب روحية وعقلية كثيرة، وسيرته الخطيّة التي عرضها في" المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال"، وقد كتبها وهو في الخمسين من عمره، تشير من عنوانها الطويل المسجوع إلى طبيعة الإشكاليات الفكرية التي تتنازع هذه الشخصية التي تركت أثرا كبيرا في الفكر الإسلامي، وهي تكشف إلى جوار مؤلفاته الضخمة أنه كان يعدّ نفسه لوساطة بين علوم عصره، بين علم الكلام الذي استقام في القرن الخامس منهجا سجاليا خاليا من الحيوية التي بدأ بها في القرون الأولى، وبخاصة على أيدي المعتزلة، ومنهج التأويل الذي ازدهر في المشرق، وتشكّلت أقطابه قبل ظهور الغزالي، وسعى لتحرير العقل من المنهجية المدرسية للنقل والإسناد، ونهل من الموروث القديم بمنابعه الفارسية واليونانية التي كيفتها المدارس الأفلاطونية المحُدِثة، والتصورات الغنوصية الموغلة في القدم، وأخيرا الفلسفة بوصفها الوسيلة الأكثر طموحا في اخضاع الظواهر الطبيعية والروحية لمعطيات العقل وفرضياته. لكن كل هذه المداخل الكبرى لثقافة القرن الخامس ما احتوت الغزالي، وجدها ضيقة عليه، فيما يقول، فكان خلاصه في التصوف، وهي النهاية التي انتهى إليها سلفه المحاسبي في كتابه" الوصايا" الذي أفاد الغزالي منه إفادة كبيرة، وحذا حذوه في كثير من النتائج التي توصّل إليها.

ليس من اهتمامنا في هذا السياق مناقشة إمكانية انخراط الغزالي الحقيقي في كل من علم الكلام، والتأويل، والفلسفة، بصورة تمكنه من ممارسة التفكير المبدع في كل ذلك،

وإن استخدم شذرات من معطياتها في سجالاته اللاهوتية في أثناء الهجوم على الفلسفة وعلم الكلام، وفي استعداء الدولة على المؤوّلين الذين اتهمهم بالباطنية، وحرّض عليهم، ولكن الأمر الأكثر بروزا في سيرته، هو المنحى الاختزالي لمسارات الفكر الكبرى في عصره، فلا يظهر الفكر الأصيل برفض الآخر واقصائه إنما بالحوار والتفاعل، والاستراتيجيات الانتقاصية التي تتخلّل سيرة الغزالي تغمر النص من أوله إلى آخره بأمرين: الأول المساجلات التي تخرج عن اهتمام السيرة، والثاني الدعوة الملحة ذات الطابع التأكيدي للتصوف والإشراق الروحي، وهذان الأمران يتنازعان الجوهر الدلالي لسيرة الغزالي، ويجرّان المتلقّي للمشاركة في أحكام ذم وتقريظ مزدوجة في وقت يترقّب أن يلامس النص الجوهر المتوّهج لشخصية الغزالي، وعلى الرغم من هذا فالسيرة تحتشد بالالتفاتات الشائقة، وهي بمجملها تمتثل للمعايير الفضفاضة في التأليف القديم حيث الاستطراد، والرغبة بالتوسع، والمخاصمة، والردود والمساجلات.

وإذا كان الغزالي وصف مباشرة تجاربه الفكرية والروحية، مورداً الأدلة على ذلك، ومفنداً بالقرائن المراحل الثلاث الأولى من حياته الفكرية، ومعتنقاً التصوف في المرحلة الأخيرة، بوصفه أفضل خياراته العقائدية، لكون التصوف "أصوب الطرق "كما يقول، فإن ابن طفيل (581=1185) تجاوز الغزالي، في اختيار طريق التصوف ذاته، وصولاً إلى "حكمة الإشراق" وهي المرحلة الأكثر سموّا في التصوف الروحي والعقلي، التصوف القائم على النظر، والتدبّر، والاعتبار، ثم الكشف، والإشراق، وهو يستعين بأكثر أساليب التعبير غموضاً وإيماءً وتعمية، لتدوين سيرته الذاتية، مستعيراً حكاية رمزية تمثيلاً لخياره العقائدي، وبحثاً في فلسفة الإشراق عنده.

عدّ كتاب "حي بن يقظان" منذ القدم خطاباً في الفلسفة، وهو مملوء بالإيحاءات الفلسفية، ففي جنباته تتردّد كثير من تلك الأفكار، وقراءته بوصفه سيرة ذاتية لابن طفيل، توجب بحثاً خاصاً في دائرة الإشراق، حيث تتنفس هذه السيرة أنسام ذلك الإشراق، وهو ما يفرض الاستفاضة في هذا الجانب المهم من جوانب الثقافة العربية الإسلامية. ويلزمنا ونحن نشرع في الوقوف على ما نعدّه أهم السير الذاتية العربية، كشف الخلفيات المعرفية للنص، والمحاضن الثقافية التي انطلق منها، والاختيارات الرمزية للأشخاص الذين قاموا بتجسيد أفكار ابن طفيل في النص الذي ينهل من فلسفة الإشراق معظم تمثيلاته السردية.

يعرّف السهروردي (587=1119) الإشراق بأنه "شروق الأنوار على النفس بحيث تنقطع عن منازعة الوهم"[54]. وهو يقترن بالكشف الذي هو "ظهور الأنوار العقلية، ولمعانها، وفيضانها بالإشراقات على الأنفس عند تجردها"[55]. وتكون الحكمة الإشراقية، تبعا لذلك "حكمة إلهية، لأنها تنشد معرفة الله، والحقائق الربانية، وذلك بتعميق الحياة الداخلية،

حتى تستحيل النفس إلى مرآة، تنعكس عليها الحقائق ا لخالدة"[56]. ولا يكون ذلك ممكنا، حسب السهروردي، شيخ الإشراق، إلا بـ"الانسلاخ عن الدنيا" و"مشاهدة الأنوار الإلهية" والوصول إلى حال من الكشف"لا نهاية له"يتحوّل فيها العابد إلى"حكيم متأله" يفقد القدرة على جسده، لأن بدنه"يصير كقميص يخلعه تارة، ويلبسه تارة"ويخلص السهروردي إلى القول: إن الإنسان لا يعدّ من حكماء الإشراق"ما لم يطلع على الخميرة المقدسة، وما لم يخلع ويلبس، فإن شاء عرج إلى النور، وإن شاء ظهر في أية صورة أراد"ويعلل ذلك بالقول إن قدرة الإشراق "تحصل له بالنور الشارق عليه"ويمضي متسائلا"ألم ترَ أن الحديدة الحامية إذا أثرت فيها النار تتشبه بالنار، وتستضيء وتحرق؟ فالنفس من جوهر القدس إذا انفعلت بالنور، واكتست لباس الشروق، أثرت وفعلت، فتومئ فيحصل الشيء بإيمائها، وتتصور فيقع على حسب تصورها"[57].

عند هذه المرحلة يشخّص سؤال جوهري، وهو: ما السبيل الموصلة إلى حالة الكشف ثم الإشراق؟ يجيب السهروردي بوصفه رأس حكماء الإشراق عن ذلك، مخاطبا مريد تلك الحكمة" أنت إذا واظبت على التفكير في العالم القدسي، وصمت عن المطاعم ولذات الحواس إلا عند الحاجة، وصلّيت بالليالي، ولطّفت سرّك بتخيل أمور مناسبة للقدس، وناجيت الملأ الأعلى متلطفا متملقا، وقرأت الوحي الإلهي كثيرا، وطربت نفسك أحيانا تطريبا، وعبدت ربك تعظيما، ورهبت قواك ترهيبا، ربما تخطف عليك أنوار مثل البرق لذيذة، ويكثر فيتابع، وقد يسلبك عن مشاهدة الأجرام، ويكاد سنا برقه يذهب بالأبصار، وتحصل لك حالات مشاهدة، فلا تحتاج إلى السماع من غيرك"[58]. سيتبين لاحقا كيف أن حي بن يقظان تمثّل كل هذا، تمثلا روحيا عميقا، وطبقه تطبيقا كاملا، وهو في مغارته، فأفلح في بلوغ مرحلة الكشف والمشاهدة، عبر المعاينة والنظر أولا، والبحث والتقصي ثانيا، ثم التماهي في ذات الخالق أخيرا، لتسطع في داخله أنوار الإشراق، كما رسم السهروردي مظاهرها وتجلياتها. ولكن ما الكيفية التي تتم فيها عملية الاندماج القصوى بالذات الإلهية؟

تذهب فلسفة الإشراق إلى أن نشأة الكون حدثت على سبيل الانبثاق عن موجد يستعصي إدراكه بالقوى العقلية والحسية، فهو موجود وجودا مطلقا، وعنه توالت نزولا مكونات العالم، وكلما ازداد هبوط الكائنات صوب الطبيعة، ضمرت صفات الموجد الأول فيها، إلى أن تختفي تلك الصفات في أحط الأشياء كالمعادن والأحجار. وعلى نقيض ذلك، فكلما ارتفعت الموجودات في مراتبها صوب ذلك الموجد ازدادت خصائصه وصفاته فيها، فتسمو باقترابها إليه، وتماهيها فيه؛ لأنها تطرد عنها صفات الفساد والحدوث، وتكتسب سمة الديمومة، وهي في ذلك شأنها شأن النور الذي يزداد وهجا كلما اقترب إلى الشمس، ويزداد

عتمة كلما ابتعد عنها. ولما كان إدراك هذه الحقيقة لا يتم إلا للنفوس، كون غيرها يفتقر أصلا للإدراك والتفكر، وجب على النفس أن تحنّ إلى مصدرها، وتتفرغ لطلب اللذات العليا، لذات الاندماج في الموجد الأول، وذلك لا يتم، كما تذهب إلى ذلك حكمة الإشراق، إلا بالاختبار، فالبحث النظري، وأخيرا بالتأمل الباطني، إذ يتفتح الذهن، وتتسامى النفس، فتشرق عليها الحقائق الأزلية الثابتة، فتنال بذلك سعادتها العظمى المرجوة.

وسبيل ذلك، لدى الإشراقيين، هو التشبّه بالأجرام السماوية، والأفلاك، لتنظيم درجات التسامي، ابتداء من كرة القمر، وهي تقابل العقل العاشر، وصولا إلى زحل الذي يقابل العقل الرابع، ثم جرم الثوابت، فجرم السماء الأولى، وهما يقابلان العقل الثالث والثاني، وصولا إلى العقل الأول الذي يتعالى على جميع صفات الأفلاك والأجرام، وهو ينبثق عن الموجد المطلق، وبوصول النفس إليه تبلغ غاية سعادتها وكمالها[59]. هذا هو الإطار الفلسفي الافتراضي الذي يتحرّك الإشراق في داخله.

كان ابن سينا دشّن لفلسفة الإشراق، بالتمثيل الرمزي، في رسالته "حي بن يقظان" التي استلهمها ابن طفيل، وكانت موجها لرؤيته الكلية في سيرته، فليس الجامع بين النصين المشاركة في العنوان فقط، إنما الرؤية العميقة الموجهة للنصّين، والمنظومة المعرفية التي يحيلان عليها بالإشارة والإيماء والتلميح. وعلى الرغم من محاولة الشيخ الرئيس تضليل معاصريه بأنه كان من المشائين، إلا أنه أقر أخيرا في "منطق المشرقيين" بأنه يريد أن يضع "كتابا يحتوي على أمهات العلم الحق الذي استنبطه من نظر كثيرا، وفكر مليا، ولم يكن من وجوده الحدس بعيدا"، وكان حسب قوله يضنّ بهذا العلم إلا على "الذين يقومون منا مقام النفس"[60]. ثم خطا خطوة أخرى وأخيرة في مجال كشف رؤيته الإشراقية، فخصص لذلك كتابه "الإشارات والتنبيهات" الذي احتوى، كما يقول "أصولا وجملا من الحكمة" هي، كما يقرّر نصير الدين الطوسي (672=1255) من "أشرف ما ينسب إلى الحقيقة واليقين" وتتصل تلك الأصول والجمل بمعرفة أعيان الموجودات المترتبة، المبتدئة من موجدها ومبدئها، والعلم بأسباب الكائنات المتسلسلة المنتهية إلى غايتها ومنتهاها"[61].

تصف رسالة "حي بن يقظان" لابن سينا عروج العقل الفعال إلى الموجد المطلق الذي يتربع على العرش، ويظهر ذلك العقل بصورة شيخ" بهي أوغل في العمر، وأخنتْ عليه السنون، وهو في طراءة العز، ولم يهن منه عظم، ولا تضعضع له ركن، وما عليه من الشيب إلا رواء من يشيب"[62]. رحلة "حي بن يقظان" لابن سينا داخل النفس هي ذاتها رحلة "حي بن يقظان" لابن طفيل، كلاهما استعان بالرمز للتعبير عن رغبة الارتحال السامية للاتصال بالموجد المطلق، خاضا صعاب الكشف والإشراق معا. ظهرت إشارات قليلة من

قبل إلى إشراقية "حي بن يقظان "[63]، كما أشير إلى أن موقفه الرمزي إنما هو "صورة لابن طفيل عن نفسه منهجا وشخصا وموقفا "[64].

بيد أن الجابري لا يرى ذلك؛ فابن طفيل، كما يستنتج قدم "قراءة كاملة لفلسفة ابن سينا المشرقية، قراءة استهدفت الكشف عن أسرارها ومصادرها "إلا أنه ينفي اشراقيته لأنه "لم يكن ينطلق في تفكيره، ولا في إشكاليته من منطلق ابن سينا". ودليل الجابري على ذلك "فشل حي بن يقظان في إقناع سلامان وجمهوره، بأن معتقداتهم الدينية هي مجرد مثالات، ورموز للحقيقة المباشرة التي اكتشفها بالعقل "ففشله يحيل على "فشل المدرسة الفلسفية في المشرق التي بلغت أوجها مع ابن سينا في محاولتها الرامية إلى دمج الدين في الفلسفة". أما البديل الذي طرحه ابن طفيل وفلاسفة المغرب والأندلس، فهو "الفصل بين الدين والفلسفة "[65].

لا يستند الجابري في تقويل موقف ابن طفيل إلى معطيات تجعله ينفي إشراقية ابن طفيل، ذلك أن استنطاق النص، في مقدمته وخاتمته، وفي متنه، إنما يفضي إلى موقف مغاير تمام المغايرة. ويمكن التقاط ذلك مما انتهى الغزالي إليه في "المنقذ من الضلال" فقد أطّر ابن طفيل سيرته بإطار يظهر فيه سائل يطلب الحقيقة، وهذا الإطار إنما هو "إجراء منهجي "يمكّنه من إدارة حوار حول الرؤية الإشراقية التي يهدف إلى توصيلها إلى المتلقّي، الذي يتّحد بشخصية طالب الحقيقة المجهولة، فيبدأ الكتاب، وينتهي به، وسيتضح دور هذا السائل في تضاعيف الاستنطاق، وكيف أنه يوجّه قراءة النص وجهة إشراقية، تتفق ودائرة المعرفة التي تغذّي نص "حي بن يقظان" برؤيته، وتؤكد أنه سيرة ذاتية ـ فكرية، مقنّعة لابن طفيل.

قرر ابن طفيل اتصاله بحكمة الإشراق التي مثّلها قبله ابن سينا بالقول "إن من أراد الحق الذي لا جمجمة فيه، فعليه بطلبها والجد في اقتنائها "[66]. أما كيف يعبّر عن تمثّله تلك الحكمة، فيكشفه من خلال مخاطبته طالب الحقيقة الذي حرّك فيه خاطرا شريفا أفضى به إلى "مشاهدة حال لم أشهدها قبل، وانتهى بي إلى مبلغ هو الغرابة، بحيث لا يصفه لسان، ولا يقوم به بيان، لأنه من طور غير طورهما، وعالم غير عالمهما. غير أن تلك الحال، لما لها من البهجة والسرور، واللذة والحبور، لا يستطيع مَن وصل إليها، وانتهى إلى حد من حدودها، أن يكتم أمرها، أو يخفي سرها، بل يعتريه من الطرب والنشاط والمرح والانبساط، ما يحمله على البوح بها مجملة دون تفصيل "[67]. إن سؤالا غاية في الأهمية يجب أن يثار بعد قراءة تلك الفقرة، ويجب أن يظل البحث عن جواب له ماثلا في الذهن، وهو سؤال مركّب من مجموعة أسئلة: ما الحال الغريبة التي لم يشهدها ابن طفيل من قبل؟ ولمَ يعجز اللسان والبيان عن وصفها؟ ولمَ تثير البهجة والسرور واللذة والحبور؟ ولمَ تمتنع على الإخفاء؟ وأخيرا، ما الذي يجعل البوح بها أمرا متعذرا إلا على سبيل الإجمال لا التفصيل؟

التوسل بالسرد الرمزي مكّن ابن طفيل من تمويه دعوته إلا على مَن هم في مقام نفسه، كما حرّر وسائله التعبيرية في كشف ما لا يُكشف بالوصف والحجاج والتحليل. ولهذا، فإن حالة الذهول التي أبداها إنما تذكّر بخمرة الذهول التي كانت تنتاب كبار المتصوفة من أمثال الجنيد، والحلاج، وذي النون المصري، وابن عربي، وتذكّر بتعابير الشطح التي كانوا يشطحون بها. ولكن ابن طفيل يتعالى على اللجوء إلى عبارة خاطفة تضيء وجده؛ ذلك أن الشطح المباشر قد يفضي إلى الطعن في ذات الله، عندما يفلت زمام الشاطحين الذين منهم" من لم تحذقه العلوم" أو أنه" قال فيها بغير تحصيل"(68)، فالوسيلة ينبغي أن تعبّر عمّا هو كلي لا جزئي، ولا سبيل أكثر قدرة من" التمثيل الرمزي" للحالة الواعية وغير الواعية، وفيما كان المتصوفة يذهبون إلى أن" سبيل العارف عدم البحث عن هذا العلم (=التصوف) وعليه السلوك فيما يوصل إلى كشف الحقائق، ومتى كشف له عن شيء علمه"(69) وهو الأمر الذي كان أبو يزيد البسطامي (261=874) قد عبّر عنه بقوله" لا يزال العبد عارفا ما دام جاهلا، فإذا زال جهله، زالت معرفته"(70) فإن ابن طفيل وسائر الإشراقيين يقولون بضرورة النظر والبحث باعتبارهما مرحلة سابقة على الكشف والإشراق، وهو ما اصطلح عليه الغزالي بـ" العلم بكيفية تصقيل المرآة"(71).

ويوضح ابن طفيل جملة الأمر قائلا" استقام لنا الحق أولا بطريق البحث والنظر، ثم وجدنا منه الآن هذا الذوق اليسير بالمشاهدة" ويضيف" رأينا أنفسنا أهلا لوضع كلام يؤثر عنا" ثم يدعو سائله إلى مرافقته في رحلة الكشف الإشراقي، مخاطبا إياه" إنما نريد أن نحملك على المسالك التي تقدّم علينا سلوكنا، ونسبح بك في البحر الذي قد عبرناه أولا حتى يفضي بك إلى ما أفضى بنا إليه، فتشاهد من ذلك ما شاهدناه، وتتحقق ببصيرة نفسك كل ما تحققناه" ويختتم ذلك، كاشفا هدفه بوضوح لا لبس فيه، لمن يفكر داخل مقولات الإشراق، بالقول" أرجو أن أصل من السلوك بك على أقصر الطريق، وأمنها من الغوائل والآفات"(72)،

الوسيلة لدخول الطريق التي تفضي إلى المشاهدة والكشف، إنما تكون باصطحاب السائل، عبر معادل رمزي قوامه الحكاية التي توازي تجربة" حي بن يقظان" فيها، تجربة ابن طفيل الفكرية. وما إن يفرغ ابن طفيل من إيراد حكاية حي بن يقظان وسلامان وأبسال، حتى يعود ثانية إلى السائل يحاوره مجددا، فيؤكد له أن ما كان من خبرهم" قد اشتمل على حظ من الكلام، لا يوجد في كتاب، ولا يسمع في معتاد الخطاب، وهو العلم المكنون الذي لا يقبله إلا أهل المعرفة بالله، ولا يجهله إلا أهل الغرة بالله"(73). أيكون أهل المعرفة بالله غير أولئك العارفين بذاته، ممن بلغ بهم الكشف حدا تماهوا فيه، شأن حي بن يقظان؟وأيكون أهل الغرة بالله، غير أولئك الذين اعتمدوا البرهان والجدل، بغية معرفة

حقيقة الموجد الأول؟وهل يكون" العلم المكنون"سوى الكشف السرّي الإشراقي الذي لا يسبره إلا العارفون بمدارجه ومسالكه الغامضة؟إن ابن طفيل لا يكتفي بكل ما ورد ذكره، إنما يمضي ملحا على تحقيق دعوته، متجاوزا صيغة الإفراد في الخطاب إلى صيغة الجمع، فيقول"رأينا أن نلمح إليهم بطرف من سر الأسرار لنجتذبهم إلى جانب التحقيق" ويسألهم أن يقبلوا اعتذاره لكونه يرى نفسه ملزما بقول ما يجب قوله، والخوض في هذا اللباب، وهتك أسرار هذا الحجاب، وما شفيعه، حسبما يذهب"إلا لأني تسنّمت شواهق يزل الطرف عن مرآها، وأردت تقريب الكلام فيها على وجه الترغيب والتشويق في دخول الطريق"[74].

إن نظرة متقصية إلى ما وقفنا عليه تكشف أمرين متلازمين، لا سبيل إلى الفصل بينهما، ظل ابن طفيل يؤكد تلازمهما: أولهما، الكشف عن رؤيته الإشراقية على سبيل التلميح وليس التصريح، وسنقف لاحقا على سبب ذلك. وثانيهما ـ وهو أمر غاية في الأهمية ـ انتداب نفسه للدعوة إلى تلك الرؤية، والحثّ على الاعتقاد بها، بوصفها سبيل النجاة"والحق الذي لا جمجمة فيه". والدليل الذي يكشف عن الأمرين المذكورين تأكيد ابن طفيل المتواصل على أن حالة الكشف عصيّة على الوصف، وأنه لا سبيل للعارف المنذهل برؤية الحق إلا التعبير عن انذهاله تمثيلا، وإلحاحه على السائل أن يسلك هذا الطريق، بعد أن يسّر له الأمر، ودشن له السبيل التي يراها ملائمة لأن تقوده إلى جوهر الحق، ولا أفضل من أن يجعله يتمثل الحال، بكل حواسه خلال تتبع مراحل الكشف خطوة خطوة، بكل ما ينطوي عليه من قدرة داخلية، بتأكيده على أن البراهين العقلية والمنطقية قد تفلح في تحقيق صدق موضوعها، ولكنها لا تنجح في كشف مضامينه، على نحو يجعل المتلقّي يعتقد بها.

تبدو مهمة ابن طفيل عسيرة، ولكنها ناجحة، فهو لا يهدف إلى عرض آفاق رؤيته الإشراقية فحسب، إنما يهدف أيضا إلى تمثيلها على نحو يجعل المريد منجذبا إليها وجدانيا وحسيا، وذلك بأن يصطحبه معه إلى غياهب ذلك العالم الداخلي. وإذا كان ابن سينا مهّد سبيل الكشف، تمثيلا، في رسالته"حي بن يقظان"فإن ابن طفيل أضفى شحنة أدبية عالية الشأن على حكايته الرمزية، وأحاطها بإطار هدف فيه إلى نشر الإشراق، وانتدب نفسه داعية لذلك، وبذا، فإنه فاق، فيما نظن، السهروردي"شيخ وقته في علم الحقيقة"[75] الذي استهواه الاستغراق في الرموز والطلاسم إلى درجة غمضت فيها مراميه، وأبهمت مقاصده، في"أصوات أجنحة جبرائيل"و"الغربة الغربية"إلا لصفوة الصفوة ممن اندرج في خضم ذلك العالم البكر المجهول. وقفنا على الصيغة التعليمية التي اعتمد عليها ابن طفيل، سواء في مخاطبة سائله، أو في اصطحابه إلى العالم الرمزي الذي شيّده ليكون فضاء يؤطّر منظومة الوقائع التي تكفّل"حي بن يقظان"القيام بها، وهي وقائع دالة على ضروب المجاهدة والحدس للارتقاء بالنفس إلى مصاف الموجد المطلق.

بيد أن ثمة سببين آخرين يدعمان التحليل والاستنطاق، ويسوغان لجوء ابن طفيل إلى استعارة الحكاية عوض الوصف المباشر لسيرته الفكرية، وهما سببان مترابطان، الأول: استحالة الوقوف على الإشراق بطرائق الوصف المجردة لكونه إحساسا وانخطافا بموضوعه. والثاني: الحظر الذي كان قائما على الإشراق في الأندلس، لارتباطه بالاتجاه الباطني المشرقي الذي كان يعبر عن نفسه بوساطة مواقف سياسية مناهضة للحكم في الأندلس في القرنين الخامس والسادس، بل قبل ذلك، كما تجلى في موقف السلطات من الجمعية المسرّية (=نسبة لابن مسرّة الباطني (319=931) التي "دخلت مع السلطة خلال بعض الفترات في صراع مكشوف، وحاربتها هذه الأخيرة بدون هوادة"[76].

أشار ابن طفيل كثيرا، في تضاعيف مقدمته وخاتمته للكتاب، إلى أن ما يعوزه للتعبير عن حالة المشاهدة هو "الألفاظ الجمهورية" ويقصد بها الألفاظ الواضحة المعبرة عن حالة الوجد والكشف، التي تعبر تمام التعبير عن حالة العارف عندما يبلغ أقصى مراحل عرفانه، ولا يتردد في الاعتراف، كما أوردنا من قبل، بأن الأمر من الغرابة "بحيث لا يصفه لسان، ولا يقوم به بيان" ولم يجد في "الاصطلاحات الخاصة، أسماء تدل على الشيء الذي يشاهد به ذلك النوع من المشاهدة"[77] وهو يوافق الشيخ الرئيس في أن ذلك لا يكون إلا ذوقا، وليس "على سبيل الإدراك النظري المستخرج بالمقاييس، وتقديم المقدمات، وإنتاج النتائج"[78] بل إنه يقرّر أن التعبير عن تلك الحال، بالألفاظ المعروفة، يفقدها حقيقتها، لأن "هذا مما لا يمكن إثباته على حقيقة أمره في كتاب، ومتى حاول أحد ذلك، وتكلّفه بالقول أو الكتب، استحالت حقيقته، وصار من قبيل القسم الآخر النظري؟لأنه إذا كسي الحروف والأصوات، وقرب من عالم الشهادة، لم يبق ما كان عليه بوجه ولا حال، واختلفت العبارات فيه اختلافا كثيرا"[79].

ويبلغ عند ابن طفيل الأمر حدا يجعله يوقف توالي متن حكاية حي بن يقظان، في اللحظة التي يكون فيها قد بدأ "يطلب الفناء عن نفسه والإخلاص في مشاهدة الحق حتى تأتى له ذلك". في هذه اللحظة ـ الذروة، يتدخّل ابن طفيل ليخاطب السائل، قائلا له "أصغ الآن بسمع قلبك، وحدّق ببصيرة عقلك إلى ما أشير به إليك، لعلك أن تجد منه هديا يلقيك على جادة الطريق، وشَرْطي عليك ألا تطلب مني في هذا الوقت مزيد بيان بالمشافهة، على ما أودعه هذه الأوراق، فإن المجال ضيق، والتحكّم بالألفاظ على أمر ليس من شانه أن يلفظ به خطر"[80].

يتضح في النص الذي أوردناه مقدار ضيق ابن طفيل بالألفاظ العاجزة عن وصف حال حيٍّ وهو على مشارف بلوغ غايته، وهو أمر نادرا ما تشكّى منه الإشراقيون، بالصورة التي تشكّى فيها ابن طفيل منه، مع كل مهاراته الأسلوبية التي تجلّت في الكتاب. ألا يعبّر ذلك

عن إحساسه بقصور وسائل الخطاب عن استيعاب حال الوجد والمشاهدة والكشف التي كان حي بن يقظان ينزلق إليها بأحاسيسه جميعا؟ فإذا كان الأمر كذلك، فيما نحسب، فلنمض إذن مع ابن طفيل في التعبير عن ضيقه بالألفاظ التي تفتقر إلى قدرة توصيل ما يهدف إلى كشفه؟ ذلك أن "العالم الإلهي الذي لا يقال فيه كل أو بعض، ولا ينطق أمره بلفظ من الألفاظ المسموعة، إلا وتوهّم فيه شيء على خلاف الحقيقة، فلا يعرفه إلا من شاهده، ولا تثبت حقيقته إلا عند من حصل فيه"[81]. وسرعان ما أعلن ضيقه بالأمر كله فصرّح "ألم نقدّم إليك أن مجال العبارة هنا ضيق، وأن الألفاظ على كل حال توهم غير الحقيقة" ثم يبلّغ سائله بعدم وجود شيء يمكن أن يصفه له بعد هذه المرحلة، فالأمر يفوق الوصف، ويستعصي عليه "هذا القدر هو الذي أمكنني الآن أن أشير إليك به، فيما شاهده حي بن يقظان في ذلك المقام الكريم (=مقام الله) فلا تلتمس الزيادة عليه من جهة الألفاظ، إن ذلك كالمتعذر"[82].

هذا، بإيجاز، تفصيل السبب الأول الذي جعل ابن طفيل يلجأ إلى استعارة حكاية رمزية مموهة للتعبير عما كان يريد التعبير عن تطوره الفكري، التطور الفكري الذي كان الهدف الأول في كل السير الذاتية العربية، وهو يتصل مباشرة بعجز أدلة الوصف، وهي الألفاظ، عن كشف الأمر بصورته المطلوبة. أما تفصيل السبب الذي جعله يتكتّم على إشراقيته، ويوارب كثيرا فيه، فهو على غاية في الأهمية، ويلمح إليه إلماحا، ولا يصرّح به أبدا، لما قد يلحقه الاعتراف به من ضرر بليغ ؛ فالإشراق شيء خطير ونادر، بل هو "أعدم من الكبريت الأحمر" وذلك لقلة من ظفر به "لا سيما في هذا الصقع الذي نحن فيه (=الأندلس) لأن من الغرابة في حد لا يظفر باليسير منه إلا الفرد بعد الفرد، ومن ظفر بشيء منه لم يكلّم الناس به إلا رمزا، فإن الملة الحنيفية، والشريعة المحمدية، قد منعتاه من الخوض فيه، وحذرتاه عنه"[83].

وإذا أخذنا بالحسبان الموقع السياسي والاجتماعي والثقافي لابن طفيل الذي كان وزيرا معروفا في غرناطة، وكاتما للسرّ في بلاط الموحدين، وطبيبا لسلطانهم أبي يعقوب يوسف (580=1148) وكان علما، وفاعلا اجتماعيا في قلب المجتمع الأندلسي المؤمم بكليته من قبل المذهب المالكي الذي لم ينافسه مذهب آخر في تلك البلاد، وفي معظم شمال إفريقيا، والاعتقاد بغيره يعد مروقا، تبين لنا السبب الذي جعل ابن طفيل يضفي على رؤيته غطاء التكتّم والسرّ، والعلة وراء اتخاذ التلميح السريع وسيلة له، بدل التصريح الواضح. وتحتشد مقدمة الكتاب وخاتمته بالإشارات الواضحة التي تحيل على الخوف والحيرة والتردد والتحفّظ؛ فابن باجة (533=1139) كما يقول ابن طفيل منعه الطعن في سيرته، والقدح في شخصه، من أن يكشف إشراقيته. ولهذا، فهو يحترز في مخاطبة سائله كثيرا، وما إن يطمئن إليه، حتى يؤكد له على أن ما دفعه للبوح بما ينطوي عليه من رؤية "صحيح ولائك وذكاء

صفائك" . وعليه أن يحسن الظن به، وألا تتنازعه الشكوك والظنون، لما بينهما من "المودة والمؤالفة" فما يسفر عنه إن هو إلا من "العلم المكنون، ولم يحتمل أن يضن به عليه، ويشحّ به على من هم على شاكلته" فما كان أمامه سوى "إفشاء هذا السر، وهتك الحجاب" .

خلص بنا التحليل إلى أن ابن طفيل لجأ إلى التكتم لسببين، هما: قصور وسائل التعبير والخوف من كشف إشراقيته. ويقدّم متن النص كشفا رمزيا أكثر أهمية فيما نحن بصدده، أعني السلسلة المتتابعة من العمليات الاختبارية والحدسية التي يلجأ إليها حي بن يقظان بغية تحقيق هدفه. بدأ "حي" بحثه عن سر الحياة، حينما فوجئ بموت الظبية التي أرضعته، فكان سبب الموت سؤالا غامضا استفزّه للبحث في كنه الأمر، فأصبح العثور على سرّ الحياة هدفا من أهداف بحثه، ويغمره شوق عارم، حالما يضع يده على السرّ، ثم يعلل حنينه للظباء، حينما يعثر على مكان وجود الروح، أو النفس التي بوجودها في الجسد توجد الحياة في الكائنات، فيبدأ البحث في جواهر الأشياء أو نفوسها، مثل الحيوانات والنباتات، وتتبين له وحدتها واتساق كينونتها، ثم يقوده البحث إلى أنها مركبة من معنى الجسمية وما زاد عليها من صور.

ويستنتج، تبعا لذلك، أن كل جسم مكوّن من مادة وصورة، وبهذا يكون حلّ أسرار الموجودات الحية التي تحيط به، وهو بعد في الثامنة والعشرين من عمره. ثم يبدأ، بعد ذلك، ولعهُ بمعرفة أسرار الأجرام السماوية ويشغله أمر صانعها، فيزداد حنينا لمعرفة كل ما يتصل بذلك الصانع. وهنا، في هذه المرحلة من البحث، يبدأ قلبه يتعلّق بالعالم الأرفع، ويكون بلغ الخامسة والثلاثين، وتبدأ مرحلة ثالثة، يتطور فيها اهتمام "حي" لمعرفة ذات الله وعلمه، فتتضاعف أحاسيس الاشتياق إليه، وكلما انكشف له جانب ازداد انغمارا في سعادته، وانصرف تماما إلى تأملاته الذاتية المجردة، إلى أن يتحقّق من أن سعادته لا تكون إلا بدوام البحث عن واجب الوجود، فيبدأ يتشبه بالأجرام السماوية، ويدور حول نفسه إلى أن يفقد إحساسه بالوجود، مستعينا بوسائل الحدس كلها إلى أن يبلغ درجة مقبولة من التماثل بينه وبين ذات الله. ويفلح أخيرا في بلوغ مقصده، إذ يعتزل الحياة، ويختبيء في مغارة منعزلة، ولا يشغل إلا بإدامة علاقته مع الخالق، وذلك بوساطة ممارسات حدسية شاقة، سرعان ما يعتادها مع مرور الزمن، ويكون انذاك قد بلغ الخمسين من عمره.

يحقق "حي بن يقظان" حالة التماهي مع ذات الخالق بوساطة الوسائل البرهانية التجريبية أولا، ثم الحدسية الإشراقية ثانيا، دون أن يعرف لغة يسترشد بها، أو رسولا يدلّه على الحق، ويتمّ له كل ذلك قبل أن يقيض له اللقاء بـ"أبسال" الذي يخبره بحقيقة الرسالة الدينية، التي يجد أنها تتفق، تمام الاتفاق، مع ما كان اكتشفه بوسائله الخاصة دون معرفة لغة ولا دين، فلا يزيده ذلك إلا ثباتا على ما بلغ في مجاهدته وحدوسه. يورد ابن طفيل المحتوى

الذي أوجزناه، بوساطة عرض مباشر لتجارب هي على الطبيعة، ويكشف في أثناء ذلك عن تأملاته الذاتية بالتفصيل، فلا يلجأ إلى الإخبار عن شيء، بل يستعيض عن ذلك بالعرض والتمثيل، على نحو متدرج، إلى أن يبلغ الغاية القصوى: السعادة الغامرة.

إن مضاهاة دقيقة بين المفهوم الإشراقي للنفس وسعادتها من جهة، وكشوفات حي بن يقظان من جهة ثانية، وبين مفاهيم الحياة والكون والله كما قال بها الإشراقيون من جهة ثالثة، وما توصل إليه "حي" من جهة أخرى، تكشف درجة كاملة من التطابق بين المفاهيم المذكورة، فما قام به ابن طفيل وهو يضع قناع حي بن يقظان على وجهه، تمثيل سردي ـ رمزي لمنظومة مفاهيم الفلسفة الإشراقية. فإذا استحضرنا حماس ابن طفيل في دعوته السرية للإشراق، اتضح لنا مقدار التماثل بين رؤيته ورؤية قرينه حي بن يقظان، مما يؤكد أن الأخير كان قناعا موّه ابن طفيل بوساطته على تجربته الفكرية، ورؤيته الإشراقية العميقة والأصيلة.

إضفاء الطابع السرّي على الأفكار والاعتقادات الخاصة لم يكن مقتصرا على ابن طفيل، ولا على الإشراقيين، إنما كان شائعا في كثير من الأوساط، فتبنته بعض الفرق الدينية، والكلامية، ولجأ إليه كثير من المفكرين والمتصوّفة، وكل ذلك اندرج في مجال "المضنون به على غير أهله". كان الطبع السري لبعض الاعتقادات والمعارف والعلوم سببه الخوف من التنكيل الذي تعرّضت له نخبة من المشتغلين فيها، الحلاج قتل، ومزّق جسده، وأحرقت رفاته، ونثرت في مياه دجلة، والسهروردي القتيل دفع حياته ثمنا لتصوراته الإشراقية، ومن ينج من التقتيل، كان يوصم، إلى الأبد، بتهم المروق والزندقة؛ فالثقافات التقليدية منغلقة على نسق من التفكير والاعتقاد، وما زالت بعيدة عن تقبل فكرة الاختلاف. والإشراق بكامله يقع ضمن التأويل الذاتي ـ العقلي للفكر الديني الباحث عن الحقيقة، وهو يختلف عن عموم المؤمنين بظاهر الشريعة، فلا غرابة أن يتكتّم أصحابه عليه خشية سوء الفهم، وسوء التفسير، وسوء المصير، وهو الأمر الذي كان ابن طفيل حذرا منه، فكنّى عن أفكاره وتصوراته الفكرية بالطريقة الرمزية التي ظهرت في كتابه "حي بن يقظان" الكتاب الذي امتثل، في نهاية المطاف، للهدف المراد تحقيقه من السيرة الذاتية، وهو وصف تطور المسار الفكري والروحي لمفكر، أو فيلسوف، أو رجل دين.

ننتهي إلى أن السير الذاتية العربية، بأساليبها المتنوعة، تُعنى بطرق مباشرة أو غير مباشرة، برحلة التكوّن الفكري والعقائدي، الأمر الذي جعل المؤلف هو المركز الذي يضفي أهمية على ما حوله، فكل شيء، لا يكتسب أهمية، إلاّ عبر منظوره الذاتي، ورؤيته تكتسب أهميتها الخاصة، في تحديد مسيرة التطور الفكري له، أما العناية بالجوانب الوجدانية والعاطفية، فلم يلتفت إليها كتاب السير الذاتية، وهو ما يؤكد أن البواعث الكامنة وراء كتابة السير هي الرغبة المتأخرة في تقديم سيرة اعتبارية لا شخصية دقيقة، تعنى بوصف رحلة

البحث عن الحقيقة، في بنية ثقافية يزداد فيها الصراع بين الخيارات العقائدية، والفكرية، والاجتماعية.

3. 4. السير الشعبية.

في الوقت الذي اقتصرت فيه التراجم، والسير الموضوعية، والسير الذاتية، على النخب المنخرطة في المجالات الفكرية، والدينية، والسياسية، فإن السير الشعبية اتجهت إلى استثمار الصور المتخيلة للأبطال العظام في التاريخ العربي ـ الإسلامي، فمخيال العامة، مدفوع بفكرة نقض التراتب الذي تفرضه آداب الخاصة، فجموح التخيلات، وانفتاح الرغبات على الأدوار البطولية المتخيلة لا يوافق الانضباط المدرسي لأدب الخاصة، ولا سلوكهم، ولا علاقاتهم؛ فالمهمّشون يستعيدون أدوارهم عبر تضخيم التخيلات، وانتخاب الرموز العامة، وشحنها برغباتهم، وإخراجها من مجالها الخاص والدفع بها إلى المجال العام، وهو الأمر الذي يفسّر الكيفية التي جرت فيها عملية اختيار الأبطال الكبار للقيام بأعمال جليلة.

تنتمي "السير الشعبية" إلى مرويات العامة، وهذا الانتماء هو الذي جعلها تتشكّل في منأى عن الثقافة المتعالية التي تعنى إجمالاً، بأخبار الخاصة وشؤونها، وذلك أفضى إلى عدم العناية بهذه المرويات، تدويناً ووصفاً، فالتواريخ الأدبية الرسمية تنتقص العامة وآدابها، وتراها نفثات مشوشة لأغلبية جاهلة. وقد أكد ستيتكيفيتش أنها عانت من إدانة عقائدية لغوية مبكرة، ترجمت إلى إدانة أيديولوجية من لدن المؤسسة المتزمتة في كتابة تاريخ الأدب العربي الكلاسيكي، فلأسباب تتصل بالشفرة الثقافية جرى اعتبارها نصوصا غير أدبية، فقد اختارت هذه المؤسسة، وهي بناء تاريخي عربي خالص، أن تستبعد عن همومها النقدية المشرّعة، جميع المظاهر الأدبية "الشعبية"، أي ذلك النوع من النصوص الذي لا يندرج في شفرة الأنواع الشكلية عند العرب، ولا يخضع للبناء الأيديولوجي، للغة الأدبية[84].

إن تغييب مرويات العامة والسكوت عنها، يرجع إلى موقع العامة في الثقافة العربية الإسلامية، وأدى ذلك إلى جهل شبه تام بالأصول الأولى للمرويات الشفوية السيرية، فضلاً عن الجهل بمراحل تكوّنها، وأسباب ظهورها، وتواجه الباحث في هذه المرويات مهمتان أساسيتان هما: تشكّل السير الشعبية، وإنشادها.

3. 4. 1 تشكّل السير الشعبية.

لم تشر المصادر العربية الأدبية والتاريخية إلى السير الشعبية إلا إشارات مقتضبة في سياق ذمها، وبذلك فالغموض يحيط بالأشكال الأولى لها، فضلاً عن الأسباب الكامنة وراء ظهورها؛ ذلك أن التدوين المتأخر الذي قام به بعض منشدي هذه السير، لا يقدم إلاّ صورة أولئك المنشدين، على أنه من المؤكد أن جذورها المتداولة شفويا ترجع إلى زمن أقدم بكثير من زمن تدوينها، ولا يمكن حصر أسباب ظهور هذا الشكل السردي، إلاّ على سبيل تأويل

متونها الضخمة، كونها تستدعي أشهر فرسان العرب ليكونوا أبطالاً لعصور غير عصورهم، وهو ما جعل بعض الباحثين، يعللون ظهورها، بأنه نوع من استحضار الماضي المجيد، لمواجهة عصر، انحسر فيه الدور العربي ـ الإسلامي، وأوردوا أسباباً أخرى تهدف جميعاً إلى تعليل دوافع ظهور هذا النوع المتميز من أنواع السرد العربي القديم.

يرجع آندريه ميكال، المستشرق الدؤوب، والمتبحّر بالجغرافيا البشرية لدار الإسلام، ظهور السير الشعبية إلى "تعلّق الجماعة الإسلامية بذكرياتها"(85). والتعلّق هو الحنين الهوَسي بمجد غابر مثله الفرسان الأوائل كعنترة بن شدّاد، وسيف بن ذي يزن، وأبي زيد الهلالي، وغيرهم، ثم الحنين المشفوع بالألم والحسرة على حقبة القوة التي عرفتها الجماعة الإسلامية، في عصور ازدهار الفتوحات، وبانحسار فكرة البطولة الحقيقية، وبداية انهيار دار الإسلام، اختل التوازن النفسي في أذهان المسلمين الذين مازالت الذكريات المروية طرية في أوساطهم، وبحثا عن توازن جديد، يختلق المخيال بطولات وهمية تسند إلى أبطال يستدعون من بطون التاريخ، فتُعقد لهم بإجماع الأدوار الغائبة في الواقع، لتنتقل إلى التخيل.

والحال فالمجتمعات المقهورة تتوغل في قارة التخيلات الغامضة لكي تستعيد مجدا غابرا، فتلك المجتمعات، عبر المرويات السردية الكبرى، تقوم بتأكيد هويتها ورغباتها، فتضخم روايتها المتخيلة بالسرد، وتعتصم بحبكة تنعقد حولها الأحداث البطولية، ولا يخفى أن المهام التي يقوم بها معظم أبطال السير الشعبية، تتمركز حول فتح العالم، وتوسيع دار الإسلام، أو التدشين لظهور الرسالة الإسلامية، مع أن كثيرا من أولئك الأبطال عاشوا قبل الإسلام، وماتوا، كما يقال، ميتة جاهلية، لكن هذه الحقيقية الجزئية لا تبطل رغبة العامة المنكفئة على نفسها في إضفاء الأدوار البطولية الكبرى لهم. الأدوار التي تهدف، بمجملها، إلى محاربة الأخطار القادمة من دار الحرب، أي من ذلك العالم الواقع خارج دار الإسلام، والذي كان يعرف بدار الكفر، طوال القرون الوسطى، فأبطال السير الشعبية يوفرون حماية رمزية متخيلة لمجموعات ضخمة من المسلمين الذين صار حاضرهم يتهدّد ماضيهم بقوة، فارتموا بصورة كاملة في ذلك الماضي، يستعيدونه، ويبعثون أبطاله، ويرسمون لأفكاره طابع الخلود، ففكرة التأصيل التخيلية تنبثق من الإحساس بهشاشة الحاضر، والسير الشعبية تحقّق هذا التوازن الداخلي لتخطّي هذه الإخفاقات الجوانية، وتستجيب لتوهمات القوّة الزائفة، ولهذا ازدهرت في الحقب المعتمة من التاريخ العربي ـ الإسلامي، وتمدّدت دلالاتها للوفاء بحاجات التلقّي التعويضية، فأبطالها يحيلون على أولئك الرجال العظام الذين عرفهم التاريخ العربي، وبخاصة الجاهلي، وقد أوكلت لهم مهمات جديدة، فانخرطوا في الدفاع عن عقيدة جديدة، في عصور غير عصورهم.

ولا يختلف عبد الحميد يونس كثيرا عن آندريه ميكال، حينما يعزو ظهور السير الشعبية إلى اهتزاز "الوجدان العربي" بسبب الحروب الصليبية، مما دفعه إلى "أن يعتصم بعصر البطولة"[86] الذي مثله أبطال لهم شأن في قلب ذلك الوجدان. وإذا كان ميكال ويونس، يذهبان إلى أنّ ظهور السير الشعبية سببه عوامل نفسية وحضارية، استجدت نتيجة التحديات التي واجهها العرب والمسلمون، فإن بعض الباحثين الآخرين، يرون أن ظهورها يعود إلى أسباب أدبية، ففاروق خورشيد يرجع ذلك إلى حاجة العرب لشكل إسلامي للتعبير الأدبي يبعدهم عن الارتباط بالأشكال الأدبية المنحدرة من الأسطورة الوثنية القديمة[87] فيما يرى عادل البياتي أنها تطوير للبذور الأولى التي أو جدتها أيام العرب، وما احتوته من أخبار كثيرة[88] أما أحمد زكي فيرى أن هذه المرويات تخلّقت في خط موازٍ للمغازي، واستقطب كل ما رفضه المؤرخون واللغويون من الأيام الأصل، ومن تواريخ الأنساب، وأسفار التكوين[89] فضلاً عمّا ترسّب في الذاكرة من كتب الأوائل، ونوادر الرحالة والجغرافيين المتقدمين.

يصعب تقرير صحة أي من هذه الآراء، فكل منها يمكن أن يكون سبباً وراء ظهور السير الشعبية، وجميعها يمكن أن تكون كذلك، لكن آراء تقتصر على استدعاء ثقافة الماضي على سبيل التأويل، لا الاستقراء الفني الذي يهتم بتحليل البنى السردية لها، ضمن شروط النوع السردي الذي يوجهها، تظل بحاجة إلى نوع من الدرس والتحليل، للتثبت من أمر ظهور تلك المرويات السردية. والحقيقة فجمع المرويات في عصر التدوين وفّر مادة أدبية ضخمة جرى تداولها في الحواضر الإسلامية، كما أن الرواية الشفوية لمأثورات الماضي نشطت وازدهرت، فتراكمت مرويات غزيرة، شكلت بمرور الوقت رأس المال الرمزي لمجتمعات تناقصت فيها شروط الحياة الطبيعية، وتراجعت أدوارها، وانحسرت تطلعاتها الكبرى، وراح المجال الذي تحتمي به من قبل يتفتّت، فدار الإسلام في تراجع، والقوى الكافرة (طبقا للتعريف الديني السائد آنذاك للمغايرين عقائديا) تغزو تلك الدار الهشّة، وتمزّقها، وتقتطع أجزاء كثيرة منها، فيما يتناحر أبناؤها، طمعا في مكاسب دنيوية عابرة، وبسبب هذا يقوم العامة بتضخيم أنساق القيم الموروثة، ويغذّون حاضرهم بمزيج متداخل من الرغبات والتخيلات والآمال، كمكافئ نفسي لحالة الانهيار التي يحسون بها على نحو فطري وغير معلّل؛ فتتعالى في أوساطهم المقاومة الرمزية تنعشها بطولات حبيسة المرويات السردية. تظهر تلك المرويات لتلبي الحاجة الكامنة في وسط يتمركز مخياله حول العقيدة والعرق، وهذا يفسر سبب اقتصار السير الشعبية على أبطال عرب، وعلى أدوار دينية يقومون بها، وحينما يتعارض ذلك، يتم اختلاق انتساب عربي، مهما كان الأمر، كما ظهر في

حالة "الظاهر بيبرس" وحينما يكون البطل جاهليا، كما هو الأمر في حالة سيف بن ذي يزن وعنترة، فهما يدشنان لظهور الإسلام، ويعمران لأكثر من ألف سنة، ويكرسان حياتهما للدفاع عن الإسلام، ويكتسحان "دار الكفر" في كل مكان على رؤوس جيوش جرّارة لا تعرف الهزيمة.

وكما أختلف بشأن أسباب ظهور السير، اختلف أيضاً في أزمان ظهورها، ويستمد الباحثون المعنيون بهذه المرويات آراءهم إما من الأحداث التاريخية التى تحيل عليها تلك المرويات، أو من الإشارات العابرة التي تتضمنها المصادر الأدبية أو التاريخية، وكلا المصدرين لايقدّمان أدلة كافية تؤكد شيئاً أساسياً في هذا الموضوع، ذلك أن إشارات المصادر التاريخية أو الأدبية، لا تعنى بهذا الموضوع، كون المرويات الشعبية من الآداب المنحطّة التي لا تتوفّر فيها الشروط التي تجعل منها أدبا، كما قرّ الأمر في تلك المصادر، أما اعتماد الأحداث التاريخية التي توردها تلك المرويات، بوصفها أدلة على أزمنة تشكلها، فأمر يشوبه عدم الدقة والشك؛ لأن تلك الآراء تتعامل معها بوصفها تاريخاً، وليس بنى رمزية سردية متحولة، تتضاعف أحداثها بمرور الزمن، فتقويل المرويات، يخرجها من إطار جنسها الأدبي ويدخلها في حقل غريب عنها هو التاريخ.

صحيح أن الأحداث التاريخية قد تكون دليلاً على أن مروياً ما قد ظهر بعد الواقعة التاريخية التي يشير إليها، كما في سيرة "الظاهر بيبرس" التي تورد وصفاً لثورة عرابي في عام1882في مصر، الأمر الذي يؤكد على أن هذا الجزء من السيرة ـ في أقل احتمال ـ لابد أن يكون قد ظهر بعد تلك الأحداث، لكن استقراء شاملا للسير الشعبية العربية، يرجح أنها ليست من التاريخ بشيء[90] بالمعنى الذي يحملهُ هذا المفهوم. وما يمكن تقريره هنا، أن تلك الآراء، كانت تهدف إلى تأصيل المرويات السيرية في التاريخ لا البحث في ماهيتها، ويفترض البحث في مرويات ذات أصول غامضة، القول إن صورها الشفوية كانت تتغير، تبعاً لتغير عصور رواتها، ومن المؤكد أن التداول الشفوي كان يحذف منها، ويضفي عليها كثيراً من الوقائع، وتلك صفة ترافق المرويات الشفوية عامة. وعلى الرغم من ذلك فإن المسرد الآتي الخاص بما أثير حول عصر ظهور السير الشعبية العربية، يكشف تعددا في وجهات النظر، في هذه القضية، ويستحسن الإطلاع على كل ذلك.

مسرد تاليف وظهور السير الشعبية العربية

السيرة	زمن التأليف	صاحب الرأي
الأميرة ذات الهمّة	ترجح الآراء ظهورها في القرن التاسع الميلادي	نبيلة إبراهيم، سيرة الأميرة ص59 وتستند في رأيها إلى ما ورد في السيرة 22: 68 من أنها كانت تروى للخليفة العباسي الواثق (227 ـ 233=841 ـ 847)
عنترة بن شداد	تتعدد الآراء في ذلك ويحصر تأليفها بين القرنين العاشر والقرن الثاني عشر الميلاديين	الزيات، تاريخ الأدب العربي ص392، ومحمود دهني، سيرة عنترة ص155و171و280، وسليمان موسى، الأدب القصصي عند العرب، ص105 وفؤاد حسنين، قصصنا الشعبي ص77، وجميعهم يستندون إلى إشارة أوردها لويس شيخو في كتابه شعراء النصرانية2: 882 من أن الشيخ يوسف بن إسماعيل أُمر بتدوينها، وشغل العامة بها لصرفهم عن ريبة وقعت في قصر العزيز الفاطمي (344 ـ 386=955 ـ 996) لكن أندريه ميكال، الأدب العربي ص 85، وعبد الحميد يونس، دفاع عن الفلكلور ص163 يقولان إنها ظهرت في القرن 12م لورود إشارة صريحة عند ابن أبي أصيبعة تؤكد أن طبيبا عراقيا يدعى ابن الصائغ، كان "يكتب أحاديث عنترة العبسي، وصار مشهورا بنسبته إليها" عيون الأنباء 2: 314
السيرة الهلالية	بين القرنين الحادي عشر والرابع عشر الميلاديين	عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي ص133 ودفاع عن الفلكلور ص179ويستند برأيه إلى ما ذهب إليه ابن خلدون من أن للهلاليين حكاية غريبة عن رحيلهم إلى المغرب، تروى "خلفا عن سلف، وجيلا عن جيل، ويكاد القادح فيها، والمستريب في أمرها، أن يرمى عندهم بالجنون والخلل المفرط، لتواترها بينهم" كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر 6: 40

السيرة	زمن التأليف	صاحب الرأي
سيف بن ذي يزن	بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين	ثريا منقوش، سيف بن ذي يزن بين الحقيقة والأسطورة ص90، وعبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية ص91 وفؤاد حسنين، قصصنا الشعبي ص 59 ويستند هذا الرأي إلى أن السيرة تورد أخبار ملك الحبشة سيف أرعد (1334 ـ 1372) بوصفه أحد أبطال السيرة من خصوم سيف بن ذي يزن
الظاهر بيبرس	القرن التاسع عشر الميلادي	بدلالة كون السيرة تورد أحداثا وقعت في نهاية القرن التاسع عشر مثل ثورة عرابي 1882 وولاية عباس حلمي 1895 على الرغم من أن أحداثها تبدأ في خلافة المقتدي بالله العباسي (467 ـ 487=1074 ـ 1094)

1. 4. 2 الانشاد

لإنشاد السير الشعبية، تقاليد شبه ثابتة، وصفها الباحثون، وفيها يقوم المنشد بقراءة جزء من السيرة في مكان ما، بحضور جمع من المتلقّين، وترافق القراءة الموقّعة، مقاطع موسيقية على بعض الآلات كالربابة والجوزة، وكانت هذه التقاليد معروفة على نطاق واسع إلى منتصف القرن العشرين في كثير من المدن العربية، وفي بعضها كدمشق والقاهرة مازالت تلك المرويات تنشد في بعض المقاهي الشعبية في مطلع القرن الحادي والعشرين، فيما دفعت حاجات الترويج السياحي بعض البلدان العربية إلى الاهتمام بتلك المرويات لتقدّم للسائحين، كجزء من الموورث الأصيل، لكن ذلك استثمار سيء لها، وتحريف لوظيفتها التي كانت في الأساس تقوم بإشباع التخيلات، وتحقيق التوازنات الداخلية، فيما تحولت في الأماكن السياحية إلى فرجة خالية من تلك الوظيفة الفنية.

وفي جميع الأحوال يحث المنشد ـ الذي يعدُّ هنا راوياً ـ مستمعيه على المشاركة الوجدانية في الأحداث التي ينشدها، ولا يلتزم حرفياً بالمرويات المدونة خطياً لديه، إنما يتصرف بما يروي تبعاً لحالة لانفعال التي يثيرها في المتلقين، ويستعين أحياناً لتعميق الإحساس بصدق الواقعة، ببعض قطع السلاح كالسيف أو العصا، فيومئ بها، طاعناً مساعديه الذين يقومون برفقته في بعض المقاطع بتحويل الرواية إلى مقاطع لتمثيل الأحداث. ولما كانت متون السير ضخمة، كان الإنشاد يستمر عدة أشهر، يستأنف فيه المنشد كل مساء الإنشاد من حيث انتهى في الليلة الماضية، فرواية سيرة الأميرة ذات الهمة كانت تستغرق سنة

كاملة. وكان المنشدون يتخصصون براوية سيرة معينة، وينسبون إليها كـ"العناترة" و"الهلالية" و"البوزيدية".

وكانت صناعة الإنشاد مزدهرة في كثير من البلاد العربية، وفي القاهرة على سبيل المثال، كان لها "نقابة لها شيخ يرأسها، ويشرف على مصالحها ومصالح أفرادها، ويشجع على رواجها"[91] وكانت مهنة الإنشاد وراثية تعتمد على المشافهة[92]. وسنعود، في مكان آخر من هذه الموسوعة، إلى وصف تلك المرويات، وتزايد رواتها، في القاهرة، خلال القرن التاسع عشر، حينما نتطرق إلى تفكك الأبنية السردية لها، وتحولها إلى رصيد أعيد تجميع بعض عناصره في النوع السردي الجديد، وهو الرواية.

يمثل المنشد راوياً مفارقاً لمرويه في السير الشعبية، فيما يمثل المتلقي نوعاً من المروي له، وبينهما يتشكل متن المروي، ويصف باحث متخصّص عملية تكّون مرويات السيرة الشعبية، قائلاً: تعتمد التغيرات التي يحدثُها الراوي في النص كثيراً من الأوصاف النمطية المحفوظة عن وصف البطل، وهي كثيرة، ويمكن أن يضيفها لأي بطل من أبطاله، وكذلك صورة الجو، تتكرر في المواقف تطول وتقصر حسب إحساسه برغبة جمهوره الذي يشترك في عملية الأداء، اشتراكاً فعلياً، فالنص الشفوي يعاد تأليفه ساعة الأداء، ويتم في عملية جدلية بين الراوي والمتلقي، أما إذا لم تتم عملية التفاعل، فإن النص يسقط، فكل النصوص التي يبين أيدينا هي بصورة أو بأخرى تأليف تم ساعة تسجيل النص أو ساعة أدائه، تأليف لا يبدأ من فراغ، وإنما من تقاليد متوارثة؛ فالسيرة التي تطول طولاً متسعاً ليس من السهل أن يحفظها الراوي بكاملها، إنه يحفظ الأساس ثم يبني عليه بناء جديداً من وصفه، وحسه، وتتم عملية تداخل لمحفوظه، وما يمكن أن يتولد ساعة الأداء، فهو يصوغ عالماً متكاملاً من خلال تقاليد عالمه الذي يعرفه، ويشترك في معرفته جمهوره الخاص، ويأخذ النص في التوالد والبناء، ليتكامل نصاً لنوع أدبي، اسمه فن السيرة[93].

ويورد نمطين من الرواة، أولهما: الراوي الأصيل وهو"الذي يحترم الرواية التي يرويها، ويحترم جمهوره". وثانيهما: الراوي المزيف وهو"الذي لم يدرب تدريباً كافياً فيقف قبل أن يتم تدريبه أمام الجمهور، فهو هنا يخدعهم"[94]. وتكشف علاقة الراوي المنشد بالمتلقّي عن توافر ظروف مناسبة لإضافة أحداث إلى متون السير أو حذفها منها، وتقاليد الإنشاد، وحاجات التلقّي هي التي تتحكم في ضخامة تلك المرويات، وهي السبب وراء ظهور أحداث متأخرة كثيراً عن عصر البطل، ولكن تلك التقاليد، من جهة ثانية، هي التي جعلت عوالم تلك المرويات شبه متماثلة، سواء في أفعال الأبطال، أم في البنى السردية لمتون تلك المرويات، فالنسق الشفوي المتوارث بين الرواة يتيح لهم إمكانية التنويع داخل إطار واحد، ومشاهد القتال، والمبارزة، واللقاءات الحميمة، ومغامرات الأبطال

والمساعدين تكاد تكون متماثلة، لا تتغير فيها إلا التفاصيل، فالراوي ينهل من صيغ ثابتة يقوم بتطبيقها على مجموعة محدودة من المواقف، ذلك أن النظم الشفوي للمرويات، التي تنشد موقّعة يجعل الراوي أمام خيارات محدودة، فقد تدرّب على مراعاة الإطار العام للوحدة الحكائية، وللإطار الشامل لكل الوحدات التي تؤلف متن السيرة، وفي كل مرة، يدفع بالبطل إلى مغامرة، ثم يعيده سالما منها، وذخيرته المحدوة من الأوصاف تجعله يعيد استخدام الصيغ الثابتة في المواقف المتشابهة، وبهذه الطريقة تتشكل البنيات السردية لتلك المرويات، وهو ما سنقف عليه في التحليل الفني لتلك السير في الفصل الآتي.

هوامش الفصل الثالث

1. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، واللسان والصحاح، مادة "سير"
2. اللسان، مادة "سنن"
3. م. ن، مادة "سير"
4. دائرة المعارف الإسلامية، طهران 12: 439
5. اللسان، مادة "غزا"
6. يحيى إبراهيم عبد الدائم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، القاهرة 31
7. فاروق خورشيد، السير الشعبية العربية، القاهرة 5
8. يشكك الخطيب البغدادي تاريخاً في هذه الرواية، لأن ابن إسحاق توفى قبل خلافة المهدي، ويرى أن أمر تدوين السيرة، ربما أصدره المنصور (136 ـ 158=753 ـ 774) لتكون بين يدي ولده المهدي ـ تاريخ بغداد1 : 21 وإن صحت الرواية يكون الأمر قد حصل قبل تولي المهدي الخلافة
9. الروض الأنف 1: 43
10. العبر في خبر من غير 1: 287
11. عبد العزيز الدوري، دراسة في سيرة النبي ومؤلفها ابن إسحاق، بغداد 5
12. هورفتس، المغازي الأول ومؤلفوها، ترجمة حسين نصار 2
13. الصفدي، الوافي بالوفيات تحقيق هلموت ريتر، المانيا1 : 7 ومحاضرة الأوائل1 : 3كشف الظنون2: 1147، الواقدي، المغازي، تحقيق مارسدن، أكسفورد1: 21 ودائرة المعارف الإسلامية 12: 450
14. المغازي الأول ومؤلفها 3
15. الإعلان بالتوبيخ 157 وبروكلمان، تاريخ الأدب العربي 3: 10
16. الحلبي، إنسان العيون في سيرة الأمين المأمون، القاهرة 1: 2 ودحلان، السيرة النبوية والآثار المحمدية، مطبوع على هامش إنسان العيون 1 : 3
17. القفطي، أنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم القاهرة 1: 5.
18. الفهرست 105
19. كشف الظنون 2: 1012

20. العبر في خبر من غبر 1: 216
21. تاريخ بغداد 1: 215
22. الروض الأنف 1: 37 ووفيات الأعيان 4: 276
23. تاريخ بغداد1: 219، الروض الأنف1: 40، وفيات الأعيان4: 276، وابن سيد الناس، عيون الأثر في فنون المغازي والشمائل والسير، القاهرة 1: 9
24. للوقوف على السير النبوية وشروحها، نحيل على كشف الظنون 2: 1012 ـ 1013 والإعلان بالتوبيخ 157 والوافي بالوفيات 1: 7 ـ 8
25 ـ 26. السيرة النبوية 1 ـ 6
27. دراسة في سيرة النبي 8
28. الفهرست 105، تاريخ بغداد 1: 223 وكتاب المجروحين من المحدثين 1: 77
29. السيرة النبوية1: 194، 225، 262: 37، 89، 39: 136، 176 و4: 44، 54.
30. م. ن 1: 45 و4: 123
31. م. ن 2: 193 و3: 176
32. هاني العمد، دراسات في كتب التراجم والسير، عمان 93
33. روزنتال، مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي، ترجمة أنيس فريحة، بيروت 115
34. عيون الأنباء 2: 18، 220، 225، 226، 230: 164، 287
35. ابن قتيبة، الشعر والشعراء 21
36. السلمي، طبقات الصوفية، تحقيق نور الدين شريبة، القاهرة1
37. عيون الأنباء 1: 8
38. جرونباوم، حضارة الإسلام ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد، القاهرة 329 ونحيل في هذا الموضوع على الإعلان بالتوبيخ 154 وعجائب الآثار 1: 9
39. السبكي، طبقات الشافعية الكبرى، القاهرة 1: 14.
40. ابن شداد، سيرة صلاح الدين، تحقيق جمال الدين الشيال، القاهرة 3
41. ابن الجوزي، سيرة عمر بن الخطاب 2
42. البدر العيني، الروض العاطر في سيرة الملك الظاهر (ططر) تحقيق هانيس أرنست، القاهرة 2
43. نحيل بهذا الصدد على أبي فراس، مناقب المولى سنان راشد الدين، تحقيق مصطفى غالب، بيروت 165 والجوذري، سيرة الأستاذ جوذر، تحقيق محمد كامل حسين ومحمد عبد الهادي أبو شعيرة، القاهرة 34 والبلوى، سيرة أحمد بن طولون، تحقيق محمد كرد علي، دمشق 7
44. تاريخ بغداد 1: 164 ـ 169
45. الطبقات الكبير 5: 314
46. شوقي ضيف، الترجمة الشخصية، القاهرة 5
47. حضارة الإسلام 343
48. كلية ودمنة 70 ـ 87.
49. عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية، الكويت 120

50. عيون الأنباء 3: 3 وتاريخ الحكماء 413 ـ 417
51. ابن خلدون، التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً، تحقيق محمد بن تاويت، القاهرة 15 ـ 17
52. الغزالي، المنقذ من الضلال، تحقيق جميل صليبا وكامل عياد، دمشق 55.
53. المنقذ من الضلال 101
54. السهروردي، رسالة كلمات الصوفية، تحقيق حسن علي عاصي (مجلة معهد المخطوطات العربية)، مج 28 ج 1/ 1984، ص183
55. سامي الكيالي، السهروردي، ص 33
56. السهروردي، كتاب اللمحات، تحقيق إميل المعلوف، ص32
57. السهروردي، مجموع في الحكمة الإلهية، بعناية هنري كوربين، 1: 195
58. اللمحات، ص150
59. كمال اليازجي، معالم الفكر العربي، ص193، وللتفصيل انظر: محمد علي أبو ريان، أصول الفلسفة الاشراقية منذ شهاب الدين السهر وردي، القسم الثاني من الكتاب.
60. ابن سينا، منطق المشرقيين والقصيدة المزدرجة في المنطق، القاهرة، 2: 4
61. ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، شرح نصير الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، القاهرة، 1: 161
62. ابن سينا رسالة حي بن يقظان، ضمن رسائل الشيخ الرئيس في كتاب "أسرار الحكمة المشرقية، تحقيق ميكائيل بن يحيى المهرني، لايدن، مطبعة بريل، 1: 1 ـ 2
63. مدني صالح، ابن طفيل، قضايا ومواقف، بغداد 35، ومعالم الفكر العربي 236
64. مدني صالح، ابن طفيل وقصة حي بن يقظان، بغداد30
65. محمد الجابري، نحن والتراث، بيروت 120.
66. ابن طفيل، حي بن يقظان، تحقيق فاروق سعد، بيروت 106
67. م. ن. ص106
68. م. ن. ص 106
69. ابن العقاد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، بيروت 5: 192
70. أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، تحقيق إبراهيم الكيلاني، دمشق 1: 178
71. الغزالي، إحياء علوم الدين، القاهرة 1: 20.
72. حي بن يقظان 115 ـ 116
73. م. ن. ص235
74. م. ن. ص235
75. شذرات الذهب 5: 153
76. نحن والتراث 176.
77. حي بن يقظان ص 108
78. م. ن. ص108
79. م. ن. ص110
80. م. ن. ص 207

81. م. ن. ص 209

82. م. ن. ص216

83. م. ن. ص111

84. ياروسلاف ستيتكفيتش، العرب والغصن الذهبي، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، ص 32.

85. آندريه ميكال، الأدب العربي، ترجمة رفيق بن وناس وآخرون، تونس ص95.

86. عبدالحميد يونس، دفاع عن الفلكور، القاهرة، ص 139.

87. فاروق خورشيد، السيرة الشعبية العربية، ص 43.

88. عادل البياتي، الملاحم العربية، بغداد، ص29.

89. أحمد كمال زكي، الفن القصصي في التراث العربي، مجلة الآدابع7 ـ 4لعام 1989ص40.

90. تجدر الإشارة إلى أن أبطال السير العربية الكبرى عاشوا قبل الإسلام، لكن بعضهم استدعي للمساهمة في أحداث إسلامية، فعنترة يغزو الأندلس، وسيف بن ذي يزن يمهد للإسلام، ويقود جيشاً من ثمانية عشر مليوناً من الجند، وتجعل سيرة الأميرة ذات الهمّة الملك الرومي (لاوون) معاصرا لثلاثة عشر خليفة، ابتداء من عبد الملك بن مروان (64 ـ 85 =683 ـ 904) لغاية المهدي (158 ـ 169 ـ 743 ـ 749) كما تجعل مروان بن محمد (125 ـ 132 ـ 743 ـ 749) خليفة لسليمان بن عبد الملك (96 ـ 99 ـ 714 ـ 171) ولا تأتي على ذكر ستة خلفاء بينهما، وتجعل سيرة سيف الحجاز مكاناً للطوفان، وتصف مدينة القاهرة في سياق أحداث وقعت قبل الإسلام، وتجعل سيف بن ذي يزن، الذي عاش في القرن السادس الميلادي عاصراً للملك الحبشي (سيف أرعد) الذي حكم الحبشة في القرن الرابع عشر الميلادي، وتشير سيرة عنترة إلى مدينة بغداد والأندلس في سياق أحداث قبل الإسلام، وتجعل سيرة الظاهر بيبرس، صلاح الدين الأيوبي (589 ـ 1193) معاصراً للخليفة المقتدر (320 ـ 932) وتقرر أن وفاته، كانت عام752وتؤكد على أن الأصمعي (216 ـ 831) قد فرغ من تأليف السيرة سنة473هـ وأنه عاش في الجاهلية سنة670، ومثل هذا الخلط شائع، وهو سمة من سمات السير الشعبية التي تعيد بناء أحداث متخيلة، ولا تؤرخ لحدث محدد.

91. عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي القاهرة، ص 123.

92. حول تقاليد الإنشاد وصناعته، نحيل علي المصادر الآتية: عبدالحميد يونس، دفاع عن الفلكور 151، والحكاية الشعبية45، والهلالية في التاريخ والأدب الشعبي153، وفاروق خورشيد، السير الشعبية العربية 168 ـ 172، ونزار الأسود، الحكواتي في دمشق، مجلة المأثورات الشعبية18 ـ 1990 ص 55 ـ 63.

93. أحمد شمس الدين الحجاجي، مصادر الراوي والرواية في السيرة الشعبية، مجلة المأثورات الشعبية 15 ـ 1989، ص 8.

94. م. ن، ص 75.

الفصل الرابع

البنية السردية للسيرة الشعبية

1. وظائف الرواة.

تكثر السير الشعبية من إيراد مصطلح "الراوي" دلالة على مَنْ سمع قولاً ما وقام بروايته على الوجه الذي قيل فيه، كما وتورد مصطلحات رديفة للراوي، مثل "المؤلف" و"المصنف" و"الناقل" و"الراوي المؤلف"[1]. واستعمال المصطلح بغير دلالته أمر شائع في السير الشعبية، فهي لا تقدم تحديدا للمفاهيم والعناصر الأساسية فيها، فاختلاف المرويات، واختلاف الرواة، وتباعد العصور، وأماكن رواية السير الشعبية تجعل هذه المرويات نهبا للخلط في كل شيء: خلط في الحوادث التاريخية، وخلط في الشخصيات، وخلط في مصائر الأبطال، وخلط في المصطلحات التي تتردّد في ثناياها. ولم يقتصر ذلك على "الراوي" بل تعداه إلى "السيرة" نفسها، إذ حلّت مصطلحات كثيرة، مثل "الإيراد" و"الكلام" و"التبيان" و"الأخبار" و"المقال" و"النظام" و"الديوان" و"القول" و"القول المجمع" و"الحديث الغريب" و"الكلام العجيب"[2] محل مصطلح "السيرة" على الرغم من الاختلاف الواضح في الجذور الدلالية بينها وبين مصطلح "السيرة" وذلك يؤكد أن منشدي السير الشعبية كانوا يفتقرون إلى الدقة، ولا يعنون بها، ويوردون اصطلاحات مختلفة للدلالة على شيء واحد.

ترتبط المرويات السيرية بالراوي، الذي يتجلّى ظهوره في هذا النوع السردي أكثر مما يتجلّى في الأنواع السردية الأخرى، وعنه يصدر إلى المروي له، ولذلك فهو أداة لتشكيل نسيج تلك المرويات، ومما يتميز به الراوي في السير الشعبية أنه يعيد إنتاج مروي إلى متلقّين تلقّوه من راوٍ قبله، وهو بذلك يحل لفظه محل لفظ الذي سبقه، ويورد متناً مرناً رواه غيره، في ظل بنى ثقافية متغيرة تبعاً لتغير مكان الرواية وزمانها، وفي كل هذا إنما يروي عن راوٍ أصل يتصف بصفات الراوي الأول الذي كان شاهداً على الواقعة المروية، وفيما يعلن الراوي في السيرة عن حضوره فإن الراوي الأول يظل متخفياً يتجنب الإشارة إلى نفسه، ولا يعنى إلا بما شاهد من وقائع، وبذلك فالراوي في السير الشعبية شأنه شأن الراوي في

المرويات السردية الشفوية ينتظم في نمطين، راوٍ مفارق لمرويه يتدخل دائماً فيما يروي، وراوٍ يترك للمروي أن يروي دونما تدخل مباشر فيه، وينبغي الوقوف على وظائف كل منها، وأثره في البنية السردية لتلك المرويات.

أ ـ وظائف الراوي المفارق لمرويّه.

1. وظيفة اعتبارية: يقوم الراوي المفارق لمرويّه بتحديد الأهمية الاعتبارية للسيرة، وذلك بإضفاء صفات اعتبارية عالية الشأن على أبطال السير وأفعالهم، كما يلمس في فواتح السير الشعبية عامة، وما يتخللها من عبر وأحداث تنطوي على مقاصد محددة: كقول الراوي "هذه قصة الأمير سيف بن ذي يزن مبيد الكفرة أهل الشرك والمحن في سائر الأمصار والدمن ومخمد الأسحار والفتن"[3].

2. وظيفة تمجيدية: لا يألو الراوي جهداً في إضفاء كل ما يمجّد السيرة التي يرويها، لمنح ما يروي أهمية خاصة، وإثارة حماس المتلقّي، وتحتشد السير الشعبية بعبارة "السير العجيبة المطربة الفائقة الغريبة" ومن أمثلة وظيفة التمجيد التي يقوم بها الراوي ما ورد في سيرة "الأميرة ذات الهمة" قوله "يالها من سيرة ما أعجبها، وفي الأحاديث ما أغربها"[4]، ثم يضيف "لم يرو في السير، ولا سمع في الخبر مثلها، لوقعاتها نقلت عن أكابر المشايخ من بني كلاب أهل العقل والصدق والأدب المجاهدين في سبيل الملك التواب، وما كان الواثق يملّ من سماع هذا الحديث، ولا سيما هذا الفصل في نفي ظالم والبطال، ورجوعهم إلى الديار والأطلال. فكان الواثق يطرب من هذا الحديث غاية الطرب، ويتعجب منه غاية العجب"[5]. ويختتم السيرة بقوله "هذا ما انتهى إلينا من سيرة المجاهدين، وأبطال الموحدين رضوان الله عليهم أجمعين، ولقد قرأت في كتب الأولين والآخرين فما وجدت ألذّ من سماعها"[6] ويطرد الأمر نفسه في سير أخرى[7].

3. وظائف بنائية: يقوم الراوي المفارق لمرويه بالوظائف البنائية الآتية:

(أولاً). وظيفة تنسيق: فهو ينسق مرويات الراوة، ويجعلها متماسكة حول شخصية البطل؛ فالراوي في سيرة الأميرة يصرح مؤكداً وظيفته هذه "أحببت أن أجمع سيرة تكون نزهة السامعين لما فيها من الانتفاع لكل المطالعين، وأنا أسأل الله الأمانة على ترتيب هذا الكلام العظيم"[8].

(ثانياً). وظيفة استباق: وفيها يقوم الراوي بالإعلان عن أحداث ستقع، ولم يكن سياق السرد قد منحها تحققاً بعد. ومثال ذلك ما يورده الراوي في سيرة "عنترة" من أن "زبيبة" مانعت عن نفسها، ولم ترض غير شدّاد معاشراً لها "لأنها من نسل قوم كرام، وسوف نذكرها في تأصيل نسبتها، ونذكر سبب غربتها وفراقها، ولكن نذكر كل شيء في مكانه بعون الله وسلطانه إذا وصلنا إليه"[9]. وينسج الراوي وحدة حكائية كاملة، بعد ثلاثة

وثلاثين جزءاً، حينما يغزو عنترة الحبشة، بعد أن يصبح فارساً معروفاً، فيتدخل الراوي لكشف نسب أم عنترة، وفيما يستعد عنترة لمواجهة النجاشي، يقدم الراوي سرّ الانتساب بينهما "قال الراوي: وكان الملك النجاشي وهؤلاء الملوك كلهم أولاد عم، وكانت أم عنتر زبيبة بنت النجاشي ملك الحبشان، وكان ملك الحبشان، قد زوج أمها بالملك بسام، وهو أبو الملك همام، وأن الملك النجاشي هو جد زبيبة من الأبوين، ونسبهم إلى نوح عليه السلام، وقد غدر بزبيبة الزمان، وأحكم عليها القادر أن تقع في بلد العربان، وأرسلها إلى بني عبس وعدنان، وأخذها شداد، وأتت منه بعنتر"[10].

اكتشاف حقيقة النسب الذي يربط عنترة بالنجاشي ملك الحبشة يؤدي إلى تغير في مجرى أحداث السيرة إذ يتحول العداء إلى إخاء ويتصل، النسب بينهما، ويعود عنترة لخوض مغامرة جديدة، وتؤدي الأحلام أحياناً، دوراً مهماً في تحقيق الاستباق، فالرؤيا التي يراها عبدالوهاب في سيرة الأميرة، إذ يزوره الرسول، ويخبره بأن عقبة شيخ الضلال الشخصية الشريرة التي تعاضد الروم ضد المسلمين، لابد أن يصلب على أسوار القسطنطينية بحضور خليفة المسلمين ترد في الأجزاء الأولى من السيرة[11]، لكن تحقّقها لا يتم إلا في نهاية السيرة[12]. وعلى الرغم من المواقف الكثيرة التي ينجح فيها أبطال السيرة من المسلمين في القبض على عقبة إلا أن ظروف صلبه لا تتحقق طبقاً لما جاء في رؤيا عبد الوهاب ويظل الاستباق، مهيمناً على أحداث السيرة ولا يتأتى لأحد قتل عقبة لبعده عن المكان المحدد في الرؤيا وتتتابع الأحداث، وتتوالى الأجيال ليتحقق أخيراً ما بذره الاستباق إذ يصلب عقبة بحضور المعتصم، بعد مرور زمن طويل على الرؤيا ـ النبوءة التي تحدد مصيره.

يتحدّد إطار الاستباق السردي بعبارات يوردها الراوي مثل "سنذكر كل شيء في موضعه" و"سنذكر ما به يتم الكلام" و"يكون لنا معهم كلام، إذا وصلنا إليه نحكي عليه" وجدير بالذكر ـ كما مثلنا في رؤيا عبد الوهاب ـ أنّ كثيراً مما له علاقة بالاستباق، تبذره النبوءات، والأحلام، وتوقعات الأولياء، وإرشادات الرجال الصالحين ذوي الكرامات، ممن يعاضدون البطل في مهمته، وتحتشد السير الشعبية بالرؤى والنبوءات التي تؤدى هذا الغرض؛ ففي سيرة سيف، على سبيل المثال، يتنبأ نوح أن نسل حام لابد أن يصبحوا خدماً لنسل سام، لأن الأول ضحك على عورة أبيه[13] وتظل تلك النبوءة توجه أحداث السيرة إلى أن يقوم سيف بن ذي يزن، الذي يرمز إلى أولاد سام، بقتل سيف أرعد الذي يرمز إلى أولاد حام في "الركبة الكبرى" التي يجردها سيف ضد خصومه، وتستغرق ثلاث عشرة سنة وستة أشهر وسبعة وعشرين يوما[14]. وبها تنتهي السيرة إذ يتحقق الاستباق السردي الذي دارت حوله أحداث السيرة.

(ثالثاً). وظيفة إلحاق: وفيها يقوم الراوي بإلحاق جزء من الحكاية، أو محور من

محاور الأحداث فيها بجزء كان قد قدمه من قبل، ومثال ذلك أن الراوي في سيرة عنترة يصف ظهور شخصية "الجوفران" على النحو الآتي "وكان السبب في طلوع الجوفران، وفي هذه الأحوال، وأصل هذا القتال، سبباً عجيباً وأمراً مطرباً غريباً، لأنه هو وأخواته أصل هذه السيرة وأخبارها وفروعها، وبسبب أبيهم كان وقوعها حتى تكتمل لهم لذة الكمال"[15]. ويتضح أن الجوفران هو أحد أبناء عنترة يظهر بعد موته، وهو ابن الجارية التي طلب إليها القيصر أن تحمل من عنترة، لكنها فرت فيما بعد مع كوبرت إلى إحدى الجزر النائية، وذلك حينما يذهب عنترة إلى الشام والقسطنطينية وبلاد الأندلس[16]. ولتوضيح العلاقة بين أحداث السيرة، يقوم الراوي بإلحاق جميع الوقائع الخاصة بحياة الجوفران في بلاد الروم إلى أن يتعرّف إلى أخوته مثل الغضنفر وعنيتره[17].

وفي سيرة الظاهرة بيبرس يقوم الراوي بإلحاق وحدة حكائية كاملة تكشف الأصول الملكية لبيبرس[18] في وقت أصبح فيه أميراً، وسياق الأحداث يمنحه فرصة بعد أخرى ليكون سلطاناً لمصر. يؤطر الراوي الوحدات الحكائية التي يلحقها بسياق أحداث سابقة عليه، وترتبط بها ارتباطاً عضوياً بعبارة محددة مثل "وعدنا إلى سياق الحديث الأول" و"نرجع إلى الحديث" و"سنرجع إلى سياق كلامنا الأول" و"وعدنا إلى ترتيب الكلام".

(رابعاً). وظيفة توزيع: وفيها يقوم الراوي، بتوزيع محاور الوحدة الحكائية حسب وقوعها في الزمان، أو حسب علاقتها بالشخصيات، ثم ينظم تتابع الوقائع في كل محور، بما يجعل وقوعها متوازياً، وكأنها تحدث في زمن واحد ويتم ذلك حينما يورد الراوي مشهداً يخص البطل ومعاضديه تارة، والخصم ومعاضديه تارة أخرى، لكشف استعداد الجانبين لملاقاة الآخر، وتبنى متون السير عامة، بتوجيه من التوزيع المنظم للأحداث التي يقوم بها الراوي، لأن الانتقال بين الفئات المتصارعة ضرورة لازمة من ضروريات البنية السردية للسير الشعبية، كون هذا النوع السردي لا يتكون إلا بوجود خصوم، يختلفون فيما بينهم، اختلافاً عرقياً ودينياً، ويحتم كشف هذا التناقض توزيعاً في المشاهد السردية بين فئتي الخصوم، على نحو يكشف موقف كل منهما بصورة جلية، ففي سيرة الأميرة وعنترة وبيبرس وسيف وبني هلال، يفرد الراوي مشاهد تصف أبطال السيرة من العرب المسلمين، وأخرى تصف أبطال السيرة من روم وفرس وأحباش وأقوام وثنية أخرى تعبد النار أو الأوثان.

يستعين الراوي وهو يؤدي وظيفة توزيع الأحداث والوقائع بعبارات تسهل القيام بهذه المهمة، مثل "هذا ما كان من أمر هؤلاء، وأما كان من أمر.. " ويورد أحياناً تفصيلاً مفيداً كان يقول "هذا ما كان من الملك بعلبك وما جرى له، وأما ما كان من الملك ذي يزن، فإنه بعد هروب الملك بعلبك من قدامه، احتوى على جميع ماله"[19]. وقد ينص الراوي على أن

الأحداث ستتطور في محورين، فيقول"يا سادة يا كرام: ومن هنا ينقسم الحديث، حتى لا يجوز الغلط في الكلام"[20].

4. وظيفة إبلاغية: وفيها يقوم الراوي المفارق لمريّه بنقل حديث الراوي المتماهي بمرويه، بوصفه شاهداً على الوقائع، وتأتي الصياغة الإبلاغية، باستخدام أسلوب السرد المباشر، ففي سيرة الأميرة ينقل الراوي الأول عن الثاني قوله"لقد سألت الأمير أبو محمد "البطال"وقلت له: كيف كان خلاصكم؟ قال: إنه لما ألقى الملعون شومدرس الطاحون على باب المطمورة. . "[21]. وقد يدّعي الراوي المفارق لمرويه أنه شاهد الوقائع بنفسه، كما يرد على لسان الأصمعي في سيرة عنترة وصفه الحرب بين الفرس وبني عبس قوله"ولقد كنت صغيراً في هذه الواقعة ولها ناظر، فقاتلت بنو عبس ذلك الجمع الكثير، وما قصّرت، وحمت حريمها وما تأخرت)[22] أو قوله"وقد اجتمعت على عنتر مراراً عديدة فما رأيته قط يسجد لصنم، ولا هتك حرم، وما كان يحلف إلا برب البيت الحرام، وكان عنده يقين بظهور سيد المرسلين"[23]، وقد يورد الراوي المفارق لمرويه حديثاً أخذه عن شاهد عيان مثل"وقال الأصمعي: لقد أخبرني من أثق به، واعتمد في كلام الصدق عليه، وهو أنني صادق في حديثي هذا، ولا قلت إلا حقاً، ولا تكلمت إلا صدقاً وقال لي: يا أصمعي: إني كنت في هذه الواقعة حاضراً وناظراً، ولقد شاهدت بعيني فرأيت العجائب، وقد رويت على قد جهدي، واقتصرت غاية الاقتصار[24].

5. وظيفة تأويلية: وفيها يقوم الراوي المفارق لمرويه بإيجاد علاقة ما بين ما يروي والبنية الثقافية للمرجع من أجل شحن الخطاب بدلالته المطلوبة في زمن روايته. إن أمرين اثنين يوفران للراوي أسباب وظيفته التأويلية أولهما: عدم وجود مؤلف ترجع إليه مُلكية السيرة، وثانيهما: التداول الشفوي المتواتر للمرويات السيرية، وهذان الأمران مكّنا الراوي في كل زمان ومكان أن يجري إضافات كثيرة لتلك المرويات تتناسب والظروف الموضوعية التي تروى فيها، فـ"الانزياحات الدلالية"المستمرة تحدث نتيجة التغير الحاصل في البنية الثقافية للمرجع من ناحية، وأهداف الرواة الذين يتعاقبون على رواية المتن من ناحية ثانية، الأمر الذي يتيح للراوي المفارق لمرويّه إضفاء رؤيته الخاصة، وموقفه الفكري على المروي، كلما رأى ضرورة لذلك، دون مراعاة أمر الإخلال بالمروي الذي يرويه؛ ذلك أن الرواية تجري في مناخ شفوي لا يراعي الدقة في الإرسال، سواء من جهة الراوي أم من جهة المتلقي، بل يراعي حالة الانفعال التي يحدثها المروي في نفس المتلقي. ولبيان الوظيفة التأويلية للراوي نقف على نماذج تدلل عليها.

إن الرواة يقدمون أبطال السير، بوصفهم حماة الإسلام أو دعاة له، على الرغم من أن بعض أبطال السير عاشوا وماتوا قبل الإسلام مثل، سيف بن ذي يزن، وعنترة بن شداد، فإن

الرواة يجعلون عنترة داعية للدين الجديد، ومدشناً لظهور الرسول في الجزيرة العربية، وهو الذي يخوض حروبه لإحلال الإيمان محل الكفر، ويجعلون سيفاً حاملاً لواء "الحنفية" بين الوثنيين عبدة زحل، ويقود جيشاً جراراً قوامه ثمانية عشر مليوناً من المقاتلين ليحول العالم من الكفر إلى عبادة الله قائلاً "أنا قصدي أطهر الأرض من الكافرين، وإذا كانت بقعة من الكافرين، أحاربهم حتى يؤمنوا بالله رب العالمين"[25]. وما أن ينجز سيف رسالته الدينية حتى يعتزل الحياة في "قلعة الجبل" وهي القلعة التي بناها صلاح الدين الأيوبي بعد عصر سيف بما لا يقل عن ستة قرون في القاهرة، ويموت ويدفن جوار القلعة، وقد كتب على قبره "هذا قبر الملك الجيوشي، رحمة الله تعالى عليه وعلى من مضى من أموات المسلمين"[26].

ويقع الأمر ذاته مع عنترة فهو بطل قومي وديني يطهّر الجزيرة من الأوثان، ويواجه كسرى والنجاشي، ويعود مظفراً، وقد حقق الرسالة التي يقاتل من أجلها. أما الوقوف على نماذج لأبطال السير الأخرى، كالأميرة ذات الهمة، والظاهر بيبرس، وأبي زيد الهلالي، وهم عاشوا تاريخاً في ظل الإسلام، فإنه يكشف أن الرواة جعلوا هؤلاء الأبطال يقاتلون الروم، والفرس، والصينيين، والهنود، والمجوس، ويقومون بمغامرات داخل الممالك الصليبية والمجوسية، الأمر الذي يستدعي إلى الذهن صور المواجهة العربية ـ الإسلامية من جهة والرومية ـ الفارسية من جهة أخرى، ويؤكد أن الرواة كانوا يستجيبون ويعبرون في الوقت نفسه عن مخيال العامة، ذلك المخيال الفعّال في إحساسه غير المباشر بانهيار دار الإسلام، وحاجته إلى أبطال يعيدون بسط السيطرة، مرة ثانية، على أطراف ذلك العالم.

إن الراوي الذي يؤول متون السير، طبقاً لبنيته الثقافية، وليس طبقاً للظروف التاريخية التي ظهر البطل فيها، ويستدعي من التاريخ شخصيات اتصفت بالشجاعة والبطولة ليضعها في مواجهة أحداث متأخرة كثيراً عن عصرها، إنما يقوم في حقيقة الأمر، بـ "إعادة إنتاج" لمرويات معينة بما يوافق عصره ورؤيته للعالم الذي يعيش فيه، وهذا "التمدُّد الدلالي" لتلك المرويات هو السبيل الوحيد لإغنائها وتخصيبها، وإضفاء مزيد من الأهمية عليها، وجعلها الصوت الباطني للمتلقّين الذين يتابعونها بشغف بالغ، ويتماهون مع أبطالها، فيحزنون لسجنهم، ويفرحون بانتصاراتهم، فيقع إسقاط متبادل بين الوقائع المتخيلة والوقائع الحقيقية.

ب ـ وظائف الراوي المتماهي بمرويّه.

1. وظيفة وصفية: وفيها يقوم الراوي بتقديم مشاهد وصفية للمنازلات وأعمال الفروسية دون أن يعلن عن حضوره، بل إنه يظل متخفياً، وكأن المتلقّي يراقب مشهداً حقيقياً لا وجود للراوي ولا حضور فيه، فالراوي لا يتنحّى تماما في مشاهد الوصف، لكنه يحتجب إلى حد ما، ولا يعنى بإظهار موقفه من الأحداث أبداً فيتيح للمروي أن يتشكل في صفاء بعيداً عن

تأملات الراوي وآرائه، ويستعين الراوي المتماهي بمرويه، بأسلوب السرد الموضوعي (الأسلوب غير المباشر) ويصف كل ما يتعلق بالمشاهد بحياد، ذلك أن المشاهد الوصفية تتطلب عرضاً للموقف، دونما تدخل مباشر من الراوي ومثال ذلك منازلات الخصوم والأعوان التي تحتشد بها السير، وتؤلف جزءاً كبيراً من متون تلك المرويات.

2. وظيفة توثيقية: وفيها يقوم الراوي بتوثيق بعض مروياته، رابطاً إياها بمصادر تاريخية، زيادة في إيهام المتلقي، إنه يروي تاريخاً موثقاً، ومثال ذلك ما يرد في متون السير عامة، من التأكيد المستمر، بأن هذه السير تنتمي إلى رواة مشهورين: كالأصمعي، ووهب بن منبه، وأبي عبيدة، وجهينة اليمني وغيرهم.

3. وظيفة تأصيلية: وفيها يقوم الراوي، بتأصيل مروياته في التاريخ والثقافة العربية، ويجعل منها أسفاراً للصراع القومي والديني، ويربطها أحياناً بالمآثر العربية المعروفة في الانتصار على الخصوم، مثل معارك الفتوح الإسلامية، والمواجهات العربية الرومية، والحروب الصليبية التي انتصر فيها العرب المسلمون على الصليبيين.

2. بنية الوحدة الحكائية.

نعرِّف "الوحدة الحكائية" بأنها: سلسلة الأفعال المتعاقبة التي يقوم بها بطل السيرة بإشباع حاجة ما، مادية كانت أو معنوية، وتستدعي رحيلاً عن المكان الذي يقيم فيه، والذهاب إلى مكان خصومه، والدخول معهم في مواجهة، وعودته ظافراً إلى مكانه، وقد أشبع الحاجة التي دفعته للرحيل. والوقوف على بنية "الوحدة الحكائية" بوصفها فعلاً متكاملاً يقوم به بطل السيرة، يوجب انتخاب عدد من الوحدات الحكائية، تكون موضوعاً مباشراً للتحليل، ذلك أن متون السير الشعبية تتكون من عدد كبير من الوحدات الحكائية المترابطة بشكل متتابع، تكوّن بمجموعها متون تلك السير، وجرى انتخاب خمس وحدات حكائية من بين عدد كبير من الوحدات، وأخضعت للتحليل الذي يهدف إلى كشف المنطق الداخلي الذي يحكمها، وبيان العناصر المكّونة لها. وبسبب تناثر تلك الوحدات في متون السير العربية الكبرى، وجدنا من اللازم ـ لضرورات البحث ـ أن نلخّص أحداثها بصورة مكثّفة، ليتضح التحليل اللاحق الذي يقوم على مكوناتها.

أولاً: الخلاصات.

(أ). في سيرة الأميرة ذات الهمة، تُشفى الأميرة من مرض ألمّ بها، إثر فتحها مدينة ملطية، وهي البؤرة المكانية لأحداث السيرة[27]. وكان القائد الرومي كوشناوش قد مضى إلى بغداد والبصرة ملاحقاً جيوش المأمون الفارة أمامه، وقد خلف وراءه أبناء الأميرة وأتباعها، أسرى في قلعة "الشيطبان" لهذا تنتهز الأميرة فرصة ابتعاد كوشناوش لتحرير أتباعها

من الأسر، ومن بينهم ولدها عبد الوهاب وأولاده ومساعدها البطال، فتقود لهذا الغرض جيشاً من بني كلاب قومها، وتتوغل في بلاد الروم وتصل القسطنطينية حيث يُعلِمها "يانس المتعرّب" أن كوشناوش أسر "ميخائيل" ملك القسطنطينية مع أولادها في قلعة "الشيطبان" وأنه لابد من تحرير الجميع من الأسر، فيقودان معاً، جيشاً واحداً، ويتجهان صوب القلعة الحصينة، وفيما هما يحاولان اقتحام القلعة يلتقيان صدفة أبا محمد البطّال، الذي استطاع الهروب من الأسر، ويروي لهما ما يدور في القلعة، إذ إن كوشناوش ترك أحد قواده لحماية القلعة، ويدعى "صليبا".

وكان هذا تزوج قسراً "مليكة" التي كانت تحبُّ "ميخائيل" ملك القسطنطينية، وحالما ترى مليكة "ميخائيل" بين الأسرى، حتى تتعلق به ثانية، وتقرر زيارته في الأسر، وتتمارض فتخبر زوجها أن شفاءها لا يكون إلا بطعام من لحم أسد أحمر، وعليه الخروج ليصيد ذلك النوع من الأسود، وتتصل بزوجة حارس السجن، خلال سرداب مطمور تحت الأرض، وتغريها بالمال والجاه، إن مكنتها من اللقاء بميخائيل، ويتم لها ما تريد، فتهبط حيث يعتقل الأسرى، وتلتقي "ميخائيل" وسط الأسرى العرب، فيطلب إليها أبو محمد البطّال، أن تساعدهم في الخروج، شرط تسهيل زواجها من "ميخائيل" ويتفقون جميعاً على ذلك، وتفكّ أغلالهم، فيما يعثر البطّال على منفذ، يفضي إلى خارج أسوار القلعة، وفيما يفلح في الخروج، يلتقي هناك الأميرة ويانس المتعرب، وقد أحاطوا القلعة بجيوشهما، وبمساعدة البطّال، تدخل الجيوش القلعة، وتحرر جميع الأسرى، ويقتل جميع من فيها باستثناء مليكة التي تتزوج "ميخائيل" ويرحل الجميع صوب القسطنطينية، حيث يعود ميخائيل إلى عرشه، وفي هذه المرحلة من الأحداث، يبلغ كوشناوش نبأ ما جرى خلف جيشه، وكيف حُرِّر الأسرى من القلعة، فيفكّ حصاره عن البصرة، ويقرر العودة لمواجهة الأميرة وابنها عبد الوهاب وأحفادها، وتقع بين الخصمين منازلة، يقتل فيها إبراهيم حفيد الأميرة، وتؤسر هي، لكنَّ عبد الوهاب ينازل كوشناوش ويتغلب عليه، ويتركه صريعاً، وينتصر على جيشه، وبنهاية المعركة، يعود الكلابيون إلى ملطية منتصرين بقيادة الأميرة[28].

(ب). في سيرة سيف بن ذي يزن، يطلب الملك أفراح "حلواناً" لابنته شامة من سيف الذي ينوي الزواج منها دون أن يعلم أن تلك مكيدة، دبرها سقرديون، أحد أتباع ملك الحبشة سيف أرعد، للتخلّص من سيف بن ذي يزن، ويشترط الملك أفراح أن يكون حلوان ابنته كتاب (تاريخ النيل) الذي لا يعلم سيف مكانه، ويتمكن حائز هذا الكتاب، من تغيير مجرى النيل إلى أي جهة يشاء، ولهذا يحاول ملك الحبشة الحصول عليه، لتحويل مجرى النيل عن مصر.

يغادر سيف مدينة الملك أفراح، على غير هدى، ويمرّ عرضاً بصومعة

الشيخ "جياد" أحد الأولياء الزاهدين، فيعلمه أنه سيكون ملكاً عظيماً، وأن اسمه ليس "وحش الفلا" ـ ولم يكن قد سمي باسمه المعروف بعد ـ وإنما يدعى الملك سيف بن ذي يزن، ويمضي الليلة في صومعة الشيخ، ويسلِم على يديه، فيخبره الشيخ، أن الكتاب الذي يبحث عنه في مدينة "قمير" وأن ملكها "قمرون" قد حصّنها بالأرصاد والسحر، وهي بعيدة، تقع خلف بحار شاسعة، ولا وسيلة إليها، إلا بركوب دابة متوحشة، تريد التهام الشمس، فتلاحقها من شروقها إلى حين غروبها.

وحالما تصل الشاطيء وقت الغروب، وقد أعياها التعب. حتى تضرب رأسها على صخوره، وتنام طوال الليل، وحالما تشرق الشمس، تلاحقها مجدداً إلى أن تبلغ شاطيء البحر من الناحية الأخرى، وتجدد ذهابها ورجوعها كل يوم في محاولتها التهام قرص الشمس، وليس أمام سيف وسيلة سوى الاختباء على ظهر تلك الدابة لتنقله إلى ما وراء البحار صوب مدينة قمير، ويتم له الأمر طبقاً لما أخبره به الشيخ، وحالما يصل مكاناً قريباً من المدينة حتى يلتقي "طامة" ابنة الحكيمة "عاقلة" في انتظاره، وقد أعلمتها أمها، وهي التي تشرف على السحرة المكلفين بحماية المدينة، أن الأقدار ستجعلها في المستقبل زوجة لملك يدعى سيف بن ذي يزن، وهكذا تتخفى بزي فارس، وتنازل سيفاً فينتصر عليها، وتكشف له حقيقة نبوءة أمها، وأنها تخفّت بزي فارس لتتحقق من صحة النبوءة التي تؤكد أن سيفاً سينتصر عليها، وستكون زوجة له، وتخبره أنه لا يمكن دخول المدينة لأنها مرصودة من شخص آلي مسحور، يكتشف وجود الغرباء ويعلن عنهم، وأن المدينة حصينة، ويشرف على حراستها ثلاثمئة وستون ساحراً، لكل يوم ساحر؛ خوفاً من سرقة كتاب تاريخ النيل، وأن لا سبيل لبلوغ المدينة، سوى الوقوف بجوار البرج العاشر من أبراجها، والدخول في صندوق يجده معلقاً هناك، يدخل فيه ويدقّه برجليه، فتقوم أمها الحكيمة عاقلة، بإلقائه داخل المدينة، بوساطة آلة تشبه المنجنيق ترفع الصندوق وتقذفه إلى الداخل، دون أن يمس الأسوار.

وبهذه الطريقة يدخل سيف مدينة قيمر، ويختفي في بيت الحكيمة عاقلة، التي تنازعها رغبتان: الإخبار عنه، كونها المسؤولة عن حماية المدينة، أو التستّر عليه، لأنه سيكون زوجاً لابنتها، طبقاً للنبوءة. وفيما يكون سيف في البيت، يعلن الشخص الآلي عن وجود غريب في المدينة، جاء لسرقة الكتاب، ويبدأ البحث عنه، لكن الحكيمة عاقلة، وقد اختارت أن تنقذه، تتبع أساليب سحرية لإبطال جميع المحاولات الهادفة إلى العثور عليه، وتبتكر طرائق متعددة، تسفّه فيها ما يقوله السحرة عن وجوده في المدينة، وتخرّب كل خططهم، دون أن تكشف عن هدفها الحقيقي، فمرة تلف سيف بجلد سمكة، وتشد عليه مخالب طير، ومرة تلفّه بجلد غزال، وتشدّ عليه أجنحة نسور، وثالثة توقفه في هاون مملوء بالدم، وتضلل السحرة كلما حاولوا بحضور الملك، أن يعثروا على الغريب، أو يقدموا وصفاً له، وتعمل

في الوقت نفسه، على تسهيل مهمته في الحصول على الكتاب، وذلك بأن تغير صورته، وتجعله مرافقاً لها في زيارتها الشهرية لمخبأ الكتاب برفقة الملك، لكن أمره يكتشف حينما يرتفع صندوق الأبنوس المطعم بالفضة في الهواء ويحط بين رجليه؛ الأمر الذي يدفع الحراس إلى إلقاء القبض عليه، وأسره بعيداً عن المدينة في "جب الهلاك" إذ لا أمل له في الخلاص إلا الاستغاثة بالله، كما قال له الشيخ جياد من قبل.

وحالما يستغيث سيف، إذا هو بـ"عاقصة ابنة الملك الأبيض" وهي أخته في الرضاعة، وكانت أمها قد أرضعته في طفولته، حينما نبذته أمه في الصحراء في طفولته، ويكون حضور عاقصة من أجل الانتقام لها من "المختطف الأقطع" وهو الجني الجبار الذي أجبرها على الزواج منه، وتخرجه من "جب الهلاك" شرط أن يخلصها من ذلك الجني، ويستطيع سيف أن يقتل الجني بوساطة السوط المُطَلْسم، ويحرّر أربعين جارية طال احتجازهن في قصره، ويتفرج برفقة عاقصة على المدن السبع العجيبة، ويحول أهلها إلى الإسلام، ويترك له نائباً في كل مدينة يحررها، ثم تتركه عاقصة جوار "جب الهلاك" وتأتيه ثانية طامة، فتسهل دخوله إلى مدينة قيمر، مرة أخرى متخفياً بقلنسوة غنمها إبان جولته في مدن العجائب، ويستطيع بعد لأي ومغامرات، وبتوجيه من الحكيمة عاقلة الحصول على الكتاب، فتطارده جيوش الملك قمرون، لكنه ينجو من الموت، حينما يختفي على ظهر الدابة المتوحشة التي تنقله إلى الجانب الآخر من البحار، فيعرج إلى صومعة الشيخ جياد، ويبلغه بما جرى له، وفي تلك الليلة يموت الشيخ، فيدفنهُ سيف، ويعود حاملاً الكتاب إلى مدينة الملك أفراح، ويفاجأ بنشوب حرب بين مساعده "سعدون الزنجي" من جهة، والملك أفراح وسقرديون من جهة أخرى، ذلك أنهما رغبا أن يزوجا شامة للملك سيف أرعد؛ ظنا منهما أن سيف بن ذي يزن هلك؛ لأنهما أرسلاه في مهمة مستحيلة، لن يعود سالماً منها، لكن سيفاً بحضوره المفاجئ يوقف الحرب، ويصلح ذات البين، ويروي لهم كل ما وقع له في رحلته إلى مدينة قمرون[29].

(ج). في السيرة الهلالية يغادر أبوزيد "بلاد السرو" باتجاه "بلاد الحسب والنسب والقيطاف" إثر علمه بوجود فرس تدعى "الحيصا" هنالك يرغب في امتلاكها فيخرج متنكراً إلى تلك البلاد، ويلاقي في رحلته شيخاً راعياً قرب عين ماء أسمه "فارس" ويوهم أبو زيد فارساً أنه درويش من "القدس" كيلا يثير وجوده الريب بأمره، وفيما يقدم الراعي الطعام لأبي زيد يقوم هو بعمل "حجاب" له ليمكن امرأته العاقر من الإنجاب، ويظل يراقب عن كثب مكان الفرس التي تعود إلى الملك "حسين الجعبري" ويجد أنها محروسة بعدد من العبيد الأشداء الذين يحمونها من السرقة، وفيما ينتظر أبو زيد متخفياً جوار عين الماء يقوم "مساعد" ابن الوزير، بالاعتداء على "العليا" ابنة الجعبري، فتستغيث بمن ينجدها، ولا وجود لأحد في المكان سوى أبي زيد الذي يهب لنجدتها ويقتل ابن الوزير.

ولما تسأله عن اسمه والهدف من وجوده يخبرها بحقيقة أمره، وأنه قدم لاختطاف فرس أبيها، فتَعِده "العليا" أن تجلب له الفرس لأنه أنقذها، ويعود إلى بلاده وقد حقق مبتغاه، ولما يكتشف الوزير أن ابنه قد قتل بتدبير من ابنة الملك يبدأ حرباً ضده، لكن "العليا" تخبر أباها بأن ابن الوزير حاول الاعتداء عليها، وأن أبا زيد أنقذها، وأنه وعدها أن يستجيب لطلبها ساعة تحتاج المساعدة، فيرسل الجعبري رسولاً يخبر أبا زيد بالأمر، وتصل فرسان بني هلال يقودها أبو زيد الذي ينتصر للملك، ويقتل الوزير وأبناءه، فيكرمه الملك ويزوجه ابنته "العليا" فيعود إلى بلاده بالزوجة والفرس[30].

(د). في سيرة عنترة يخرج عنترة مغادراً "أرض الشربه والعلم السعدى" باتجاه ديار "بني رميش" طالباً الثأر من الملك "الهيلقان" لأنه قتل صديقة الأمير "بسطام" واستحوذ على أرملته، ويرافق عنترة أخوه شيبوب وبعض فرسان بني عبس كعروة بن الورد وسبيع اليمن، بعد أحد عشر يوماً يقترب عنترة من ديار بني رميش فيجدها محمية بالفرسان الصناديد، وأن الملك الهيلقان مسربل بالحديد كأنه الأسد الغضوب، فيرسل عنترة أخاه لاستطلاع المكان، وما أن يعود حتى ينصحه بألاّ يهاجم خصومه مباشرة بل ينتظر خروج مواشيهم صباحاً، فيقوم بغنمها، وحالما يقوم الأعداء بالخروج لاستعادتها يبدأ عنترة بالهجوم عليهم، ويتبع عنترة ما أشار عليه شيبوب عمله، وتدور معركة شديدة بين الجانبين، ويقتل فيها الهيلقان، ويعود عنترة منتصراً وقد أخذ بثأر صديقه[31].

(هـ). في سيرة الظاهر بيبرس يرسل والي الشام رسولاً إلى مصر ليخبر السلطان بيبرس أن أهل الشام يعانون من ظاهرة غريبة، وهي قيام مجهول باختطاف الأولاد والبنات وحجزهم في مكان غير معروف، فينتدب بيبرس نفسه للوقوف على حقيقة الأمر، فيغادر (قلعة الجبل) في القاهرة ناحية الشام (=دمشق) وفيما هو يمر في أحد أحياء الشام، يعترضه "نقيب الأشراف" أمام أحد المساجد، وقد ألقى القبض على "حسن بن الإمام" متهماً إياه بخطف ابنته، لأنه وجده يرتدي عباءة ابنته المخطوفة، ولما يستجوب بيبرس ابن الإمام يخبره أنه هو الآخر كان مختطفاً في مكمن خفي يعود إلى امرأة فارسية تدعى "قمرستان" وأنه أفلح في الهروب حينما سكر حراس المطمورة، وكان عارياً لأنهم استولوا على ملابسه، فلم يكن أمامه إلا طلب عباءة ابنة نقيب الأشراف المحتجزة معه في المطمورة، وفيما هو قادم إلى الجامع لإخبار نقيب الأشراف بالأمر اتهمه الأخير بأنه اختطف ابنته، وأنه إنما جاء ليدلهم على مكان الاحتجاز ويستطيع بيبرس اقتحام المطمورة، ويحرر المختطفين ويحرق "قمرستان" التي أرسلها ملك العجم، لتخريب ديار العرب، ويأمر بأن يتزوج ابن الإمام من ابنة نقيب الأشراف، ويباركهما، ويعود إلى "قلعة الجبل" مطمئناً[32].

ثانياً: مكونات الوحدة الحكائية.

يكشف الاستقراء الخاص بمكونات الوحدة الحكائية للسيرة الشعبية، عن وجود نظام داخلي، يحكم بنيتها السردية، وسنعمل ـ بحسب الخلاصات السابقة ـ على استخراج تلك المكونات، استناداً إلى تصنيف يهدف إلى استنباط المنطق السردي الداخلي الذي يوجّه تعاقب تلك المكونات، لبيان درجة التماثل فيما بينها، الأمر الذي يدل على ثبات بنية الوحدات الحكائية في السير الشعبية العربية.

1. في (أ) تقرر الأميرة تحرير ولدها وأحفادها من الأسر، وفي (ب) يقرر سيف الحصول على كتاب تاريخ النيل، وفي (ج) يقرر أبو زيد الحصول على الفرس "الحيصا"، وفي (د) يقرر عنترة الثأر لبسطام، وفي (هـ) يقرر بيبرس كشف أمر محنة اختطاف الأولاد والبنات في الشام والاقتصاص من الفاعل. وكل هذا يدل على أن البطل ينتدب نفسه لإنجاز مهمة محددة يشبع فيها حاجة ما، تخصه أو تخص بني قومه، تكون أحياناً مادية "فرس، كتاب" أو معنوية "ثأر، تحرير، أسرى، حل معضلة ما". وهذا الحافز يخلخل وضع الاستقرار الذي كانت الشخصيات تنعم به، ويغير حالة سكون الأحداث، ويوجب على البطل وأتباعه مغادرة أرضهم.

2. يتم الرحيل عن "البؤرة المكانية" بتصميم من البطل فتغادر الأميرة "ملطية" في (أ) وسيف "مدينة الملك أفراح" في "ب" وأبو زيد "بلاد السرو" في "ج" وعنترة "أرض الشربة والعلم السعدي" في "د" وبيبرس "قلعة الجبل" في "هـ".

3. يكون اتجاه البطل محدداً، ففي (أ) إلى "قلعة الشيطبان"، وفي (ب) مدينة "قيمر" وفي (ج) "بلاد الحسب والنسب والقيطاف"، وفي (د) ديار "بني رميش"، وفي "هـ" بلاد "الشام".

4. يحدد البطل خصمه، فيكون في (أ) كوشناوش وصليبا، وفي (ب) الملك قمرون، وفي (ج) حسين الجعيري، وفي (د) الملك الهيلقان، وفي (هـ) قمرستان. ولا يشترط أن يكون الخصم قد ألحق أذى بالبطل في هذه المرحلة من الأحداث، ولكنه يستطيع أن يشبع حاجة البطل التي دعته للرحيل، فـ "قمرون" في "ب" ليس خصماً لسيف، لكنه يصير كذلك لما يرفض إعطاءه الكتاب، وحسين الجعبري في "ج" ليس خصماً لأبي زيد، لكنه صاحب الفرس التي يريد أبو زيد الحصول عليها.

5. يستعين البطل بمساعدين، يسهلون له مهمته، وهم على فئتين: أولاً: المساعدون الأساسيون، وهم يرافقون البطل طوال أحداث السيرة، ويكاد يتكرر وجودهم في كل وحدة حكائية كأبي محمد البطّال في (أ) وعاقصة ابنة الملك الأبيض في (ب) ودياب في (ج) وعروة بن الورد وسبيع اليمن في (د) وشيحة جمال الدين في (هـ). ثانياً: المساعدون

الثانويون، ويتعددون طبقاً للوحدات الحكائية، ويلتقيهم البطل في رحلته مثل مليكة في "أ" والشيخ جياد في "ب" وفارس في "ج" وحسن بن الإمام في "هـ".

6. إن المساعدين يعلمون البطل بحصانة مكان الخصم، ففي (أ) تكون القلعة حصناً منيعاً، يحرسه أربعة آلاف من البطارقة، ويوجد الأسرى في مخبأ تحتها، وفي (ب) تكون مدينة قيمر مرصودة بالسحر، ومحصنة بالأبراج، ويشرف على حراستها السحرة والشخص الآلي الذي يتحسس وجود الغرباء حال دخولهم المدينة. وفي (ج) تكون (الحيصا) محروبة بالعبيد، وفي (د) يحرس عشرة آلاف فارس ديار بني رميش، فيما يحرس المختطفين في (هـ) مجموعة من الحراس الأشداء، ويحتجزونهم في سرداب سري يصعب اقتحامه.

7. إن المساعدين يزودون البطل بالصفات الشخصية للخصم، ففي (أ) يكون صليبا كافراً، قبيح الصورة سريع الغضب وشجاعاً، وفي (ب) يكون قمرون قاسياً لا يعرف الرحمة، وفي (ج) يكون الوزير قوياً، وفي (د) يكون الهيلقان شريراً عابساً كالأسد المسربل بالحديد، وفي (هـ) تكون قمرستان زانية ولا أخلاقية.

8. يكشف المساعدون للبطل نقاط ضعف الخصم، مما يمكنه من الانتصار عليه، ففي (أ) تكره مليكة زوجها وتحب "ميخائيل"، وفي (ب) تكون الحكيمة عاقلة المسؤولة عن حماية المدينة أما لزوجة سيف المنتظرة، وتضلل السحرة بألاعيب عجيبة، تسهل مهمة سيف. وفي (ج) تجلب (العليا) بنفسها فرس أبيها إلى أبي زيد، وفي (د) يشعر الهيلقان بالذنب، ولوم قومه له، لأنه أقدم على قتل بسطام فيما يكون سكر العيّاق في (و) سمة ضعف قمرستان.

9. يستثمر المساعدون طبيعة علاقتهم بالخصم، لصالح البطل، ففي (أ) ترسل مليكة زوجها إلى الصيد، لتلتقي الأسرى، وفي (ب) تختفي عاقلة سيفاً بأساليب متعددة في بيتها، وتقنع الملك قمرون بجنون الحكماء والسحرة، وفي (ج) تستغل (العليا) علاقتها بأبيها، فتخطف الفرس، وتسلمها لأبي زيد، وفي (د) يتنكر شيبوب حين الدخول إلى بني رميش، فيما ينتهز حسن ابن الإمام في (هـ) سكر العيّاق، فيهرب من المخبأ.

10. يحدد نوع المساعدة التي يقدمها المساعدون إلى البطل، ففي (أ) ترسل مليكة الأكل إلى الأسرى، وتعمل على فك قيودهم، وتزودهم بالسلاح، وفي (ب) تخفي عاقلة سيفاً من بيتها، وفي (ج) تجلب العليا الفرس لأبي زيد، وفي (د) ينصح شيبوب عنترة بعدم الهجوم مباشرة على بني رميش، وفي (هـ) يقود حسن ابن الإمام بيبرس إلى مطمورة إخفاء الأولاد.

11. على الرغم من الأهمية الفائقة لعمل المساعدين في معاونة البطل، إلا أن ظروفاً مساعدة أخرى، تسهم في إنجاز مهمته، كوجود فتحة تفضي إلى القلعة في (أ) وجود الدابة

الوحشية في (ب) واعتداء الأمير مساعد على (العليا) في (ج) وخروج مواشي بن رميش في (د) ولقاء بيبرس نقيب الأشراف في (هـ).

12. تُقرِّب المكونات السابقة البطل إلى هدفه، فالأميرة تحرر الأسرى في (أ) وسيف يحصل على الكتاب في (ب) وأبو زيد يحصل على الفرس في (ج) وعنترة يثأر لبسطام في (د) وبيبرس يحرِّر المختطفين في (هـ).

13. يعاقب الخصم بالموت غالباً، فالأميرة وإتباعها يقتلون صليبا في (أ) وسيف يقتل معظم خصومه الذين يواجهونه، مثل المختطف الأقطع وعبود خان في (ب) وأبو زيد يقتل الوزير وأبناءه في (ج) وعنترة يقتل الهيلقان في (د) وبيبرس يحرق قمرستان في (هـ).

14. يكافأ المساعد على دوره في إنجاز مهمة البطل، إذ تتزوج مليكة ميخائيل في (أ) ويدفن سيف الشيخ جياد بعد موته في (ب) ويتزوج أبو زيد"العليا" في (ج) وتتعزّز مكانة شيبوب في بني عبس، ويستحسن رأيه في (د) ويتزوج ابن الإمام ابنة نقيب الأشراف في(هـ).

15. فيما يعود البطل إلى (البؤرة المكانية) التي انطلق منها، يطرأ ما يعوّق عودته، في (أ) يعود كوشناوش، ولكن عبد الوهاب يقتله، وفي (ب) تصل جيوش سيف أرعد إلى مدينة الملك أفراح، لترتيب زواج شامة من الملك الحبشي، وفي (ج) يعتدي مساعد على العليا، وفي (د) يلتقي جيش الملك قيس بن مسعود، جيش عنترة إثر قتل الهيلقان، وفي (هـ) يشغل بيبرس بزواج ابن الإمام وابنة نقيب الأشراف.

16. تتغير طبيعة العلاقات التي تحكم الأحداث والشخصيات، فالانتصار على جيوش كوشناوش، يفضي إلى تقوية جبهة الثغور العربية مع الروم، في (أ) وجلب كتاب النيل، يبطل محاولات الإيقاع بسيف في (ب) وقتل الوزير يجعل الجعيري حليفاً لبني هلال في (ج) وقتل الهيلقان يقود إلى نوع من التحالف بين عبس وشيبان، في (د) وحرق قمرستان، في (هـ) يجعل الأمن مستتباً في بلاد الشام.

17. تغلق الوحدة الحكائية، بعودة الأبطال إلى الأماكن التي انطلقوا منها، فتعود الأميرة إلى (ملطية) ويعود سيف إلى مدينة الملك أفراح، وأبو زيد إلى بلاد السرو، وعنترة إلى أرض الشربة والعلم السعدي، وبيبرس إلى قلعة الجبل، ويعود الاستقرار إلى الأحداث إلى أن تظهر بواعث جديدة، تتطلب استجابة أخرى.

ثالثاً: بنية الوحدة الحكائية

يغذّي تصنيف المكونات السردية للوحدة الحكائية البحث بحقيقة مهمة، وهي أنها محكومة بمنطق داخلي صارم يوجِّه بناءها ابتداء من ظهور الحافز وصولاً إلى إشباع الحاجة التي ينتدب البطل نفسه لها، ويمثل الإنجاز الذي يقوم به البطل لبَّ الوحدة الحكائية،

ومحورها الدلالي الذي يوجه مكونات الوحدة، ولتحقيق ذلك الهدف يستعين البطل وخصمه بفئة من المساعدين. وكشف البنية السردية للوحدة الحكائية يتطلب الوقوف على كيفية توالي وقائعها في الزمن، فالزمن هو العنصر الذي يضبط نظام توالي الوقائع والوسيلة التي بوساطتها يمكن الكشف عن بنية الوحدة الحكائية، وعليه ينبغي أن تخضع الوحدات الحكائية التي انتخبناها متناً للتحليل إلى معيار الزمن؛ بغية إيضاح أبنيتها السردية الداخلية.

1. في "أ" يبلغ كوشناوش بأمر تحرير الأسرى واعتلاء ميخائيل ثانية عرش القسطنطينية؛ فيترك حصاره للبصرة، ومطاردة جيوش المأمون إلى خراسان، ويعود مسرعاً لإخماد ثورة "بني كلاب" ضده، ولا يورد الراوي أي وصف لعودة كوشناوش، ولا يقدم إلا وصفاً مسهباً لخروج الأميرة إلى قلعة الشيطبان، وتحرير الأسرى والعودة إلى القسطنطينية، والراوي ينتهز فرصة تغيب الخصم للوقوف تفصيلاً على مزايا البطل وأفعاله، وذلك يكشف أن هنالك محورين يعقب أحدهما الآخر، وإن وردا متعاكسين في البنية السردية، فطبقاً لأولوية وقوع الأحداث في الزمان يقوم كوشناوش بالانسحاب لقمع بن كلاب، لكن الراوي يتجاهل ذلك ويعنى بأمر الأميرة فقط، مستخدماً أسلوب السرد الموضوعي لوصف الأحداث حتى لحظة لقاء الأميرة بأبي محمد البطّال، وأسلوب السرد الذاتي على لسان البطّال نفسه بعد ذلك، ثم يعود السرد الموضوعي لاستكمال وصف المواجهة الأخيرة بين كوشناوش وبني كلاب، وهنا تنتظم الأحداث طبقاً للتعاقب، فعودة كوشناوش تعقب وصول الكلابين وميخائيل إلى القسطنطينية، ووصولهم إليها يعقب تحرير الأسرى وتحرير الأسرى يعقب بطبيعة الحال خروج الأميرة من ملطية.

هذا من جهة تعاقب الأحداث أما في البنية السردية فإن عودة كوشناوش توازي في الزمان كل الأعمال التي قامت بها الأميرة لحظة المنازلة مع كوشناوش، إذ يلتحم محورا الحدث، وذلك يكشف أن القسم الأول من الوحدة الحكائية خضع لبناء التوازي إذ يتعاصر فيه محورا الحدث، فيما خضع القسم الثاني لبناء التتابع، مما يجعل أحداث الوحدة الحكائية هذه تتداخل فيما بينها، بصورة عامة.

وفي (ب) يخرج سيف بحثاً عن كتاب "تاريخ النيل" ويفلح في دخول مدينة "قيمر" ويُلقى عليه القبض، ويسجن في "جب الهلاك" إذا تنجده عاقصة، فيقتل المختطف الأقطع، ويحرر الجواري الأربعين الأسيرات في قصره، ويطوف في المدن العجيبة، ثم يحصل على الأدوات السحرية كالسوط والقلنسوة، ويعود إلى مدينة "قيمر" ثانية، ويحصل على الكتاب، ويرجع إلى مدينة الملك أفراح.

ويتوازى هذا المحور من محاور الوحدة الحكائية، مع المحور الذي يعنى بوصف مكائد "سقرديون" في الإيقاع بسيف، وإقناع الملك أفراح في تزويج ابنته من الملك سيف

أرعد. هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، فإن الراوي يوقف تعاقب الأحداث التي تصور بحث سيف عن الكتاب، إثر إخراجه من "جب الهلاك" ويلاحق ما حدث لسيف مع عاقصة في المدن العجيبة، ويعود لاستكمال الأحداث الخاصة بالهدف الذي جاء سيف من أجله، فالراوي هنا ـ وإن كان لأسباب تتعلق بضرورة تنظيم الأحداث سردياً ـ يوردها على التعاقب، إلا أنها تتداخل من ناحية، وتتوازى من ناحية أخرى، وتندمج أخيراً لتأخذ مساراً متتابعاً، ولأن خاصية التداخل هي الغالبة على خواص التوازي والتتابع في انتظام الوقائع، فإنَّ هذه الوحدة الحكائية، والوحدة (أ) يخضع نسق الأحداث فيهما إلى "البناء المتداخل" وهو البناء الذي تتداخل فيه الوقائع التي تشكل الوحدة الحكائية، دون أن تخضع لضوابط تعاقب الزمان، فالعناية لا تنصرف إلى ترتيب الأحداث ضمن نظام متدرج، بل إلى تقديم الأحداث وتأخيرها، تبعاً للإمكانات التي يحققها الاستباق والإلحاق في بناء الحدث، مما يجعل الأحداث غير منتظمة، يتداخل بعضها في بعض.

2. في الوحدة الحكائية (ج) يغادر أبوزيد الهلالي بلاد "السرو" بحثاً عن الفرس "الحيصا" ويظفر بالحصول عليها، ويعود إلى بلاده، ثم يستغيث به الجعبري فيغيثه ضد الوزير، ويتزوج "العليا" ويعود ثانية إلى بلاده، وفي (د) يخرج عنترة للثأر من الهيلقان، ويعود منتصراً إلى "أرض الشربة والعلم السعدي". وفي (هـ) يتجه بيبرس صوب الشام لإخماد فتنة الاختطاف فيها، ويحرق قمرستان، ويعود إلى "قلعة الجبل" ويلاحظ في هذه الوحدات الحكائية الثلاث أن الوقائع التي تكوّن أحداثها، تتعاقب في الزمان، دون تقطّع أو استباق، أو إلحاق، بل هي تخضع لمنطق متدرج منذ البدء إلى النهاية، ينظم وقائعها ولا يسمح لها بالارتداد أو التشتت، وبذلك فإنها تخضع لنمط آخر من البناء، هو "البناء المتتابع" الذي تتعاقب فيه الوقائع، طبقاً لتتابع الزمان.

3. بنية الشخصية السيرية.

كشفت لنا الفقرة السابقة أن السيرة الشعبية تتألف من سلسة من الوحدات الحكائية المتعاقبة التي تمثل أفعال البطل، وأنها خاضعة لمنطق خاص ينتظم مكوناتها. وهي تكشف مجمل التطورات في شخصية البطل؛ فالوقوف على مراحل حياته، يفضي إلى إضاءة أمرين مترابطين، أولهما: بنية الشخصية السيرية، وثانيهما: بيان التطور الدلالي لمتن السيرة، كونها نتاجاً للأفعال المتتالية التي ينهض بها البطل. وكل مرحلة من المراحل التي يمر بها البطل، تتصف بميزات خاصة، تُعبّر دلالياً عن طبيعة المهمة التي ينجزها، وهذه الميزات المعبِّرة عن جميع المراحل التي يمر بها، تتضافر معاً لتمنح الشخصية السيرية صفاتها وخصائصها. إنَّ تتبع شخصية بطل السيرة الشعبية تطوراً ودلالة، يكشف تواتراً في عدد من الثوابت، يمكن تنظيمها على النحو الآتي:

(أ). النبوءة.

تهيئ النبوءة في السيرة الشعبية لظهور البطل قبل ولادته، وتلمح في الوقت نفسه إلى الأعمال البطولية التي سيقوم بها؛ فالنبوءة، في سيرة الأميرة، وفي سيرة سيف، وسيرة عنترة، وسيرة بيبرس، والسيرة الهلالية، تدشن لظهور البطل، ففي سيرة الأميرة ترد النبوءة بظهور عبد الوهاب، البطل المنقذ، من مصادر كثيرة، فالرسول يزور الخليفة المهدي في منامه، ويخبره بأن عبد الوهاب "هو من يطلب نصرتي، وبه تسير في الدنيا كلمتي"[33]. وعنه يقول الخليفة المهدي نفسه، إنه سيكون "ترس قبر ابن عمي ـ 7: 42" ويعني قبر الرسول، وكان جعفر الصادق، تنبأ أيضاً بأنه سيكون "ترس قبر ابن عمي ـ 7: 40" أما داود بن محمد، مؤلف كتاب الفروسية، فتنبأ بظهوره وأنه سيكون "له شأن وأي شأن، ولا يوجد مثله في هذا الزمان ـ 7: 65 ـ 66" . وطبقاً للنبوءة يوصي الخليفة المهدي بأن يلقب عبد الوهاب بـ "ترس قبر رسول الله ـ 7: 69" .

وفي سيرة سيف تكثر النبوءات بظهور سيف، فالوزير يثرب ينبيء الملك بأنه سيخلف ولداً "يكون من صلبه وأسمه من اسمه، ويظهر دين الإسلام، ويأمر الناس بعبادة الملك العلاّم ـ 1: 13" بل أن سقرديون يعبِّر عن نبوءته بظهور سيف على النحو الآتي، وهو يخاطب الملك أفراح "إني وجدت في الكتب العظيمة والملاحم القديمة أنه يظهر من نسل حام سودان، ويسمون العبيد، ويظهر من نسل سام ولد يقال له السيد اللبيد، ويظهر من نسله ولد يقال له التبع جار الغزال، ويظهر الأهوال، ويظهر من نسلهم رجل يقال له سيف ذو يزن، ويكون أبوه من بلاد اليمن، وتصويره بحمراء الحبش وتلك الأرض والدمن، فيعظم ما تقاسي منه الحبشة والسودان والسحرة والرهبان، ويظهر له شأن وأي شأن، ويحكم على الإنس والجان، بسر سيف آصف بن برخيا، وزير نبي الله سليمان بن داود عليهما السلام ـ 1: 29" .

ويورد الأصمعي أن ظهور عنترة ما كان إلا ضد الجاهلين المتجبرين لما أراد الله "هلاك أهل تجبرهم وتكبرهم، أذلهم الله تعالى وقهرهم بأقل الأشياء عليه وأحقرهم لديه، وكان ذلك غير عسير عليه، وذلك بالعبد الموصوف بأنه حية بطن الواد الذكي الفؤاد الطيب الميلاد، صاحب الواد عنترة بن شداد، الذي كان في زمانه شرارة خرجت من زناده، فقمع الله به الجبابرة في زمن الجاهلية حتى مهد الله الأرض قبل ظهور سيدنا محمد خير البرية ـ 1: 4 ـ 5" أما الملك زهير فتنبأ بأن عنترة سيكون "أعجوبة لجميع الناس، ويكره الظلم والفساد ويسلك طريق السداد 2: 89" .

على أن سلسلة النبوءات حول ولادة الظاهر بيبرس وظهوره كثيرة، فالإسماعليون، يقولون له لما يقيض لهم اللقاء به "إن اسمك عندنا مذكور وصوتك في الكتاب مسطور،

وأنت الذي دلّت عليه الجفور، وأنت صاحب الفتوح المنصور، وقد رأينا لذلك علايم، وثبتوه لنا الرجال المقادم، والليوث المكارم ـ 2: 96"أما زوجة الشيخ يحيى الشماع فتحلم بأن امرأة من الأشراف تزورها في المنام وعليها حلة خضراء، تحمل في يدها ولداً كأنه البدر. فلما تسألها من تكون ومن هذا الغلام تجيبها"أنا كريمة الدارين أنا أم الأيادي الطايلات، أنا غفيرة مصر من جميع الجهات من الآفات، أما عمّة الحسن والحسين من نسل سيد الكونين، وهذا نسبي وحسبي، فقلتُ لها وأنا خجلة: نِعم الحسب، ونِعم النسب، ولكنْ من وهذا الغلام الذي في يديك اليمنى؟ فقالت؟ أعلمي يا أم كريم الدين أن هذا محمود المكنّى بيبرس، وهو الذي تفتح على أيديه بلاد الكفار ومداين أهل الأشرار وهو صاحب الفن والوقار، وتكون مصر في حكمه في غاية الافتخار، ويكتب اسمه على السواحل والأقطار، هذا الأمير بيبرس أبو الفتوحات والنصر ويسمى الظاهر، وسوف يكون ملكاً وسلطان وتذل له رقاب الأنس والجان ـ 1: 4 ـ 5"كما أن الخضرا زوجة رزق تتمنّى على شكل نبوءة بأن يكون لها وليد "يغلب الفرسان ويقهرهم ـ 39" ويكون فارساً يكرُّ على فرسان البوادي، ويعلو ذكره في سائر الأقطار، كما تعبر عن ذلك شعراً، ويلد لها، فعلاً أبو زيد الهلالي، طبقاً للأمنية ـ النبوءة.

(ب). الأصول النبيلة.

تتهيأ لبطل السيرة أصول نبيلة قبل ولادته، وإن كان لا يُعترف بها، إلا في مرحلة لاحقة من الأحداث؛ فالأميرة ذات الهمّة تعلن قائلة"أنا فاطمة ابنة مظلوم ابن الصحصاح ابن جندبة بن الحارث الكلابي، ملك ملوك بني كلاب ذو الحسب والنسب، صاحب القول الصواب والصدق في الضراب ـ 6: 28"وبيبرس ذو جذور ملكية نبيلة، ويفّصلها الراوي6: 349 ـ 356 فهو"محمود بيبرس الدمشقي العجمي الخوارزمي ابن القان شاه جمك أحمد بن محمد بن مصطفى بن مرتضى بن سعيد بن رشيد بن إسماعيل بن إبراهيم بن آدم ـ 4: 216".

أما عنترة، فمن ناحية الأب تعود أصوله إلى نزار بن معد بن عدنان1: 5 ومن ناحية الأم إلى النجاشي ملك الحبشة ونسبة إلى حام بن نوح 34: 402، ولا يكتفي الراوي بذلك، بل إنه يقدم لائحة مفصلة لنسب عنترة من ناحية الأم والأب، فيقول"هو عنترة بن شداد الذي فاق أهل زمانه وكانت أمه حبشية، وتقدم حديثها في هذه السيرة المروية، لأنهم لما سبوها من بلادها كانت من أولاد الملوك، وكان اسمها شامة؛ لأن الملك النجاشي ابن خالتها، وقيل جدها، والذين سبوها سموها زبيبة، وهي لها حسب متصل إلى حام بن نوح عليه السلام، فهذا نسب أمه، وأما أبوه ما كان إلا أفخر العرب وكان سيداً منتخب، فهو شداد بن قراد بن راحة بن شرافة بن خزاعة بن ثمامة بن يفيض بن قيس بن عيلان بن ارفهان بن نزار بن معد بن عدنان من مضر بن إسماعيل بن إبراهيم عليهما السلام ـ 38: 253"

وتحتشد سيرة سيف بن ذي يزن بذكر أصوله الملكية، وإرجاع نسبة إلى سام بن نوح. أما أصول أبي زيد فترجع إلى أبي ليلى المهلل ـ 5، فتأصيل نسب بطل السيرة قومياً وتاريخياً، ضرورة ملزمة في السيرة الشعبية، فهو فضلاً عن كونه عربياً يرتفع بنسبه إلى أجداده العرب الأول، فإنه يرتبط دينياً وتاريخياً بسلالة الأنبياء، أدم ونوح وإبراهيم، حتى لو ثبت تاريخياً عدم كونه عربياً مثل الظاهر بيبرس، فالرواة فيما يبدو، كانوا على دراية، وهم يصلون أنساب أبطال السير، لأن الوجدان القومي يرفض بطلاً غريباً عنه في تلك الحقبة.

(ج). الانتساب.

يواجه بطل السيرة معضلتين أساسيتين، منذ بدء ظهوره، هما ولادته الغريبة، وعدم تبني الأب له، فالرواة يهيئون ظروفاً غير طبيعية لولادة أبطال السير، فالأميرة ذات الهمة تولد أنثى لكن يتم إخفاء جنسها، وتربّى كذكر، وتسبى مع قومها من عشيرة طيء، وتربى هناك دون أن تعرف عن نسبها شيئاً" 6: 20" ويولد سيف إثر وفاة أبيه فتحمله قمرية أمه، وتلقيه في البراري تحت شجرة للتخلص منه حيث ترضعه غزالة" 1: 26" وينشأ دون أن يعرف له أب ولا أم ولا اسم، فيسمى" وحش الفلا" إلى أن يخبره الشيخ جياد باسمه وحقيقة نسبه1: 61" .

أما أبو زيد الهلالي فإن لونه الأسود، على الرغم من انتساب أمه إلى الأشراف، يكون دافعاً لأن يتخلى أبوه عنه وعن أمه إذ يطلقها متهماً إياها بالزنا؛ فتلجأ إلى بني الزحلان حيث يتربى أبو زيد (=سلامة، بركات، مسعود) دون أن يعرف أباه وقومه ويتكرر الأمر نفسه بالنسبة لعنترة، إذ يرفض شداد إلحاقه به لأنه يعتقد أنه ولد سفاح من غير عقد نكاح، لأن ذلك يؤثر في موقعه القبلي كما أن بيبرس يختطف ويلقى في حفرة جوار عين ماء" 6: 355" ويكبر دون أن يعرف قومه. ويلاحظ أن عدم التبني قد يأتي بسبب من الأب: عنترة وأبو زيد، أو تحت وطأة ظروف خارجة عن إرادة الأب: سيف، بيبرس، الأميرة.

(د). الغربة.

بسبب ما ورد ذكره في (ج) يعيش بطل السيرة غريباً، وتكون الغربة على نوعين: غربة عن مكان الولادة كما في حالة الأميرة، وبيبرس، وأبي زيد، وسيف، وغربة عن القوم بسبب عدم قبولهم له كما في حالة عنترة، ويكون سعي البطل واضحا لتخطّي هاتين الغربتين، وينجح في ذلك.

(هـ). الاختبار.

بعد أن يدشن الراوي سيرة البطل بما ورد في أ، ب، جـ، د، يمهد أرضية جديدة تمنح البطل قدرة تحقيق ما ورد في أ، ب، وتذليل الصعاب التي واجهته في ج، د، فيوضع في "اختبار أولى" ويجتازهُ، وينبغ في محيطه ويشد الأنظار حوله، فعنترة يلبس في كل يوم" قماطاً

جديداً لأنه يقطعه، ولو كان من الحديد، ولما أن صار له من العمر عامان بالتمام، صار يدرج ويلعب بين الخيام، ويمسك الأوتاد ويقلعها، فتقع البيوت على أصحابها، ويعافر مع الكلاب، ومن أذنابها يمسكها ويخنق صغارها ويقتلها، ويضرب الصبيان، وفي الرابعة من عمره يتصرف كأنه في العشرين1: 79" وقد لاقى ذئباً هجم على غنمه فضربه بعصاه بين عينيه فطير مخه، وقام بقطع يديه ورجليه ورأسه من بين كتفيه، وعاد وهو يهمهم ويدمدم ويزمجر كأنه الأسد القسور، ويقول يا ويلك يا ميشوم الناصية لا تأكل إلا من أغنام عنتر ما تعلم أنه همام غضنفر"2: 81" ويعود مساء وقد حمل رأس الذئب في مخلاة.

ويمر عنترة باختبارات مماثلة، وهو صغير السن، تنتهي بقتل العبد داجي ويفوز بالخطوة لدى الملك زهير والأمير مالك وابنة عمه عبلة، أما الأميرة فيكون اختبارها أكثر قسوة إذ تربى عند طيء، ولما يغزو بنو كلاب طيا وهي لا تعرف أنهم قومها، تبارز والدها دون أن تعرفه وتأسره 6: 20" وحالما تتعرف إليه فيما بعد تحرره من الأسر6: 27"، وتقترب حالة الاختبار هذه كثيراً من حالة اختبار أبي زيد إذ يتعلم أبواب الحرب في خمس سنوات ويقتل أبا الجود، فيعهد إلى الملك الزحلان أن يكون أميراً بعده، ويؤدي ذلك إلى إثارة رزق، وهو لا يدري أن أبا زيد ابنه كما أن الأخير لا يعرف أنه أبوه، فيتبارزان، فيجرح رزق ويهم أبو زيد بقتله، لكن ابنة رزق، وهي أخت أبي زيد، ترجوه ألاّ يفعل، ويأسره في مبارزة أخرى، ويقوده ذليلاً إلى بني زخلان، حيث يتم التعرُّف بينهما، ويعترف رزق بأبوته له44 ـ 45".
أما سيف الذي ينقذه صياد، ويوصله إلى الملك أفراح، وبمكائد متعددة من سقرديون، للتخلص منه، يمر بعدة اختبارات، تتوج بتحديه لـ"سعدون الزنجي" وأسره"1: 49 ـ 58".
أما بيبرس فيتوج اختباراته بقتل سعيد الركبدار"2: 105" وهو أحد الطغاة، فيجتاز اختبار الشجاعة والفروسية والقوة.

(و). الاعتراف بالبطل.

غالباً ما تفضي مرحلة "الاختبار الأولي" إلى الاعتراف بالبطل، فيلحق بأبيه أو قومه، ويعدّ فارساً فـ"سيف" يحظى بمكانة عند الملك أفراح إثر اختباره مع سعدون الزنجي، كما أن أبا زيد يعود إلى بني هلال بعد أن يهزم أبيه، ويلحق شداد عنترة به، ويقرب الملك الصالح بيبرس إليه حينما ينجح في الاختبار، كما تلحق ذات الهمة بقومها للسبب نفسه.

(ز). التكليف الأولي.

بعد أن يجتاز البطل الاختبار الأولي، ويعترف به بطلاً، تنتدبه القبيلة أو المملكة فارساً لها ومدافعاً عنها ضد الأخطار التي تتعرض لها، فعنترة يصبح فارس بني عبس، وأبو زيد فارس بن هلال، والأميرة فارسة بني كلاب، والظاهر مدافعاً عن الملك الصالح، وسيف مدافعاً عن الملك أفراح.

(ح). المعارضة الضيقة.

إثر مرور البطل بـ(و) و (ز) تبدأ دلائل معارضته بالظهور، فثمة شخصيات في محيط البطل، تعارضه وتحاول أن تعرقل مسعاه في مهمته الفروسية، مثل المختطف الأقطع، وعبود خان في سيرة سيف، وعقبة شيخ الضلال في سيرة الأميرة، والربيع بن زياد وعمارة بن زياد في سيرة عنترة، والوزير مسعود في سيرة بن هلال، وقمرستان وآبيك في سيرة الظاهر.

(ط). التكليف القومي ـ الديني.

يصبح البطل بعد سلسلة من التجارب الفروسية الناجحة، شخصية قومية ـ دينية، فسيف يقاتل الأحباش عبدة زحل، ويدشن لظهور الإسلام، وعنترة يقاتل الفرس المجوس مرة، والأحباش، مرة ثانية، واليهود مرة ثالثة، وأخيراً كثيراً من الأقوام المشركة في مناطق كثيرة، كما أن الأميرة وأولادها، يرابطون في الثغور الإسلامية لمواجهة الروم عبدة الصلبان، ويحارب أبو زيد المجوس واليهود، وهنا يبدأ بطل السيرة بتطبيق مثله القومية والدينية على النحو الذي يريد، فيصبح بطلاً مشهوراً، وفارساً ذا صيت وموقعاً مهماً، يبشر برسالته الدينية والاجتماعية والقومية.

(ي). المعارضة العامة.

بسبب من (ط) تظهر فئة الخصوم الكبرى، التي تهدف إلى القضاء على البطل، بشتى الوسائل، وغالباً ما يمثل ملوك الممالك المجاورة وفرسانها فئة الخصوم مثل سيف أرعد والحكيمين سقرديون وسقرديس في سيرة سيف، والملك لاوون وكوشناوش في سيرة الأميرة، وبعض أكاسرة الفرس والملك الأسود في سيرة عنترة، والزناتي خليفة في الهلالية، وملوك الدول الصليبية وجوان وعبد الصليب في سيرة الظاهر.

(ك). المعاضدة.

بمواجهة فئة الخصوم يستعين البطل بفئة من المساعدين، ويكونون على نوعين: فرسان وعيارون وشطار، ومثال النوع الأول عروة بن الورد، ومقري الوحش في سيرة عنترة، وسعدون الزنجي في سيرة سيف، وعبد الوهاب وظالم وأبو الهزاز في سيرة الأميرة، ودياب وحسن في الهلالية، والإسماعيليون في سيرة الظاهر. أما النوع الثاني وقوامه العيارون والشطار، فإنه يمثل إحدى أخصب الظواهر الدلالية، في السير الشعبية العربية، فالمساعدون مثل أبي محمد البطّال في سيرة الأميرة، وجمال شيحة في سيرة الظاهر، وشيبوب والخذروف في سيرة عنترة، ومسابق العيار في سيرة سيف، يتبعون وسائل كثيرة لتضليل الخصوم، والإيقاع بهم، وييسّرون السبل أمام البطل، لإنجاز مهامه الأساسية، ويكونون أحياناً وراء الدوافع والحواجز التي تجعل البطل، يغادر البؤرة المكانية.

(ل). الخوارق والسحر

لا يكتفي البطل بالاعتماد على قواه الخاصة، بل يستعين أحياناً بقوى خارقة مثل الجن والسحرة، فسيف يعتمد على الجن مثل: عيروض، وعاقصة، وأويس القافي، والكيلكان، والخيلجان، وعفاشة، وصاروخ الزئبقي، والحكماء، مثل أخميم الطالب، وسيرين الطالب، وباناياس، وبيسان، وعاقلة. ويسخّر عنترة الجن له59: 50 وكذلك الأميرة 5: 45 ـ 76و70: 146كما أن الأعمال السحرية تستأثر بأهمية في السيرة الهلالية106 ـ 107، 215وكثير من أعمال الظاهر بيبرس خارقة2: 120وإلى جانب الاستعانة بمساعدين من الجن والسحرة، فإن بعض أبطال السيرة يستعينون بأدوات سحرية مثل: سيف آصف بن برخيا عند سيف، واللّت الدمشقي عند الظاهر.

(م). الانتصار.

لا تكتمل رسالة البطل السيري، الذي تؤهله بطولته، لأن يكون صاحب رسالة إنسانية، دون القضاء على خصومه الرئيسين، الذين يختلفون معه دينّياً وقومياً. فسيف يقتل سيف أرعد وحكماءه، وعنترة يقتل كثيراً من الملوك المعارضين، وكذا الأمر بالنسبة للظاهر والأميرة ذات الهمة وأبي زيد. والبطل حيثما يفلح في القضاء على ملك يحوّل رعيته إلى الإسلام، ويترك نائباً له في المملكة، ويواصل فتوحاته وجهاده.

(ن). العزلة والموت.

بعد أن يفرغ البطل من أداء رسالته، ويُخضع الجميع لإرادته، وتنتفي ضرورة وجوده، يموت وحيداً، مثل مقتل عنترة52: 183ومقتل بيبرس49: 330 وموت الأميرة70: 145وموت سيف17: 66 ومقتل أبي زيد215 ـ "التغريبة" . ومثلما كانت، ولادة البطل قد حدثت في ظروف غير ملائمة، فإن موته يكون كذلك وغالباً ما يكون قاسياً، فأبو زيد يقتله رفيقه وابن عمومته دياب، حينما يضربه بدبوس فيتناثر مخه، وعنترة يقتله سهم الأسد الرهيص الذي يشق مثانته، فيموت ممتطياً حصانه، ومتكئاً على رمحه، أما مقتل الظاهر فأكثر قسوة، إذ إنّ قلاوون يستدرجه لزيارته ويفرِّجهُ على غرف بديعة، وحالما يبلغ الغرفة السابعة، وهي الأخيرة حتى يدخلها ولا يدري أن حيطانها متحركة، وفيها سفافيد من الحديد، فتنطبق عليه الجدران فيتمزق لحمه وعظامه، ولا يبقى منه شيء. وحدهما الأميرة وسيف، يزهدان في الحياة، ويعتزلان، ويموتان وحيدين على كبر.

(س). التوريث.

لا تنتهي رسالة البطل الفكرية ـ الدينية بموته، بل يخلفه أولاده، فالأميرة تترك الأمر لابنها عبد الوهاب، وهو يتركه لابنه ظالم، الذي يخلف ولداً يدعوه عبد الوهاب على اسم

أبيه، ويخلف عنترة بعد موته، ابنته عنيترة لتواصل رسالته، وسيف يترك أولاده يديرون مصير المماليك المجاورة، واليتامى يرثون أبطال الهلالية.

تكشف الثوابت الأساسية في سيرة البطل عن تواتر نسق من "الوحدات الدلالية" لتطابق بنية ودلالة مع نسق "الوحدات الحكائية" التي تؤلف متن السيرة. وهي تسم الشخصية السيرية بسمات خاصة، وتغذي في الوقت نفسه متن السيرة بسماته الدلالية، إذ تتماثل أفعال البطل وصفاته في أجزاء مترابطة تمنح المتن سماته، وتجعل، في الوقت نفسه، ذلك المتن، إطاراً عاماً موجهاً، للنظام الذي يحكم تلك الأفعال.

5. نسيج البنية السردية.

إن الراوي المفارق لمرويه، وهو ينسج المرويات السردية، يقوم بمهمة ذات شقين متلازمين، أولها: مهمته السردية في خلق سلسلة من الوحدات الحكائية المتعاقبة التي تتطابق دلالياً مع كل مرحلة من مراحل حياة البطل، وثانيهما: نسجه عالماً فنياً واسعاً يؤطر أفعال جميع الشخصيات في المتن، وما يتطلبه من تحديد الفضاء الذي ينظم الوقائع والأحداث التي تكون لبَّ المتن السردي.

وفي الوقت الذي تغذي فيه الوحدات الحكائية المتن، بأسباب وجوده كونها الركائز التي ينهض عليها، فإنه يغذيها، بالفضاء الذي يُحدد أبنيتها السردية، ومقاصدها الدلالية، وهذا التلازم بين المتن ومكوناته وهو الذي يجعلهما نسيجاً متجانساً، يتصف بالتماسك والخضوع لأسباب واضحة، توجِّه مكونات المتن، بما يجعلها متطابقة وأهداف البطل في كل مرحلة من مراحل حياته، فالراوي مكوّن يقع خارج المتن، فهو ينشد المروي حقيقة، ولكنه حالما يفرغ من وصف طفولة البطل، يندمج في البنية السردية للمتن، ذلك أنه سيرافق البطل في إنجاز الوحدات الحكائية المتعاقبة، ويقوم بمهمة بناء كل وحدة حكائية، وربطها بالوحدة التي تليها، لذلك، فهو والبطل، يتلازمان سردياً في حركة محورية مركزها "البؤرة المكانية" وحالما ينتهي من نسج الوحدات الحكائية، ينفصل عن البنية السردية، ليصف مرحلة "التوريث" . ويتكون متن السيرة من الوحدات الحكائية، مضافاً إليها، مرحلة الطفولة ومرحلة التوريث، ويقوم الراوي بإرسال هذا المتن، إلى مروي له، يقع هو الآخر، خارج البنية السردية.

إن إشكالية موقع الراوي والمروي له بالنسبة للبنية السردية في السيرة الشعبية إشكالية معقدة، تستدعي التريث، ذلك أن "السردية" تقر بأن مكونات البنية السردية متلازمة، وتقع ضمن الخطاب، لكن السيرة، التي لا تشكل نوعاً سردياً إلا بالإنشاد الحي الذي يقوم به

منشد حقيقي، يوجه إنشاده إلى متلقين حقيقيين مثله، تتصف بأنها، مازالت مقيدة إلى مكونات خارج البنية السردية، بيد أن المنشد، الذي يقوم بمهمة الراوي المفارق لمرويه، سرعان ما يندمج، بعد أن يقدم السيرة للمتلقّين، في البنية السردية، ويتخّفى وراء الراوي، ولكنهُ لأسباب كثيرة، منها: طبيعة المرويات السردية، وضخامة المتون، وحاجات التلقّي، ينفصل بين حين وآخر، عن البنية السردية، ويعلن عن حضوره، كأن يوقف الرواية إلى الليلة القادمة، أو يؤدي حركات إيمائية في بعض المواقف الحاسمة. ولقد حافظت المدونات السردية على الأصول الشفاهية، رواية وتلقياً ولا يتردد الراوي المنشد في الإعلان في تضاعيف السير المدونة أنه سيؤجل الراوية إلى غد، لأن الليل قد مضى، ولا مجال للاسترسال في رواية الأحداث[34].

وشأن موقع الراوي، فانّ المروي له يقع أيضاً خارج البنية السردية، وتدل على ذلك صيغ الخطاب التي يلجأ إليها المنشد في حثّ المروي له، بأن يولي كامل اهتمامه إلى ما ينشد[35]. وعلى الرغم من ذلك، فإن المنشد والمتلقي سرعان ما يتماهيان بالراوي والمروي له، ويصبحان جزءاً من البنية السردية، ولا يذكِّر بأمرهما، إلا عندما تتدافع الأحداث، أو ينصرم زمن الرواية فلا يكون أمام المنشد سوى خيار واحد، هو الإعلان عن انفصاله عما يروي، والطلب إلى المتلقين مغادرة المكان.

إنّ الازدواجية في انتماء الراوي والمروي له في السير الشعبية، مبعثها خضوع هذا النوع السرد إلى صيغ الإرسال الشفاهي زماناً طويلاً، الأمر الذي جعل المدونات تحافظ على تلك الصيغ نفسها، وفيما يمكن القول، إن بعض المرويات الشفوية، كالحكاية الخرافية، استكملت شروط بنيتها السردية، بما يجعلها تغذي مكوناتها السردية، دون الحاجة إلى الامتداد خارج تلك البنية المغلقة، كما بينا في فحص علاقة الراوي بالمروي له فيها، فإن السيرة الشعبية التي توارت إلى حدٍ ما إنشاداً، واحتفظت بصيغته تدوينا، مازالت تنص في كثير من أجزائها على أنها تستمد بعض مكوناتها السردية من خارج بنيتها، ولكن نسيج المتن يفضي إلى نتيجة مهمة، وهي أن المروي له كونه مكوناً خارجياً، يعيش في آن واحد زمنين، أولهما زمن إنشاد المروي، وثانيهما زمن أحداث المروي، مما يثير إشكالاً في أمر تلقي تلك المرويات، على مستوى الاستجابة الذاتية، وتأويل الأحداث، وهو الأمر الذي جعل المنشد ـ الراوي ـ يلجأ إلى مشاركة المتلقي في ذلك بأن يلحق بالبطل وقائع كثيرة، تنتمي إلى عصور لاحقة، فهو لا يستطيع، بوصفه كائناً حياً، أن يتخلص من مؤثرات زمنه، فلا يجد سبيلاً أمامه، غير إضافتها إلى زمن البطل الذي يتماهى معه كل ليلة، وأدى هذا الأمر إلى نتيجتين أساسيتين، الأولى طول زمن الأحداث، الذي يبلغ أحياناً عدة قرون، كما في سيرة الأميرة ذات الهمة وسيرة عنترة، وسيرة سيف بن ذي يزن، والهلالية، والظاهر بيبرس،

والثانية "التمدّد الدلالي" الذي يضفيه الراوي على المرويات السيرة بما يجعلها تنطق على نحو غير مباشر، بوقائع عصره، ولا عصر البطل الذي يروي أفعاله[36].

هوامش الفصل الرابع

1. سيرة عنتر بن شداد 9: 226و111: 356. سيرة الظاهر بيبرس 1: 21.
2. سيرة عنتر 2: 127 و3: 189و 8: 86 و9: 227 و1: 242 و30: 135 وسيرة الظاهر 7: 408
3. سيرة سيف بن ذي يزن 1: 2 وانظر سيرة عنترة 1: 2 وسيرة الظاهر 1: 2.
4. سيرة الأميرة ذات الهمة 15: 9
5. م. ن 22: 68
6. م. ن 70: 46
7. سيرة سيف 1: 29 و6: 38و13: 19وسيرة عنترة 1: 62و4: 304 و13: 18: و15: 183 و2: 187 سيرة الظاهر 1: 30و2: 83و 5: 316 و7: 388
8. سيرة الأميرة 1: 3
9. سيرة عنترة 1: 76
10. سيرة عنترة 34: 402
11. سيرة الأميرة 26: 40
12. م. ن 70: 7
13. سيرة سيف 1: 16و 3: 21
14. سيرة سيف 17: 57
15. سيرة عنترة 55: 296
16. م. ن 48: 320 و51: 108
17. م. ن 55: 349 ـ 301
18. سيرة الظاهر 6: 349 ـ 356
19. سيرة سيف 1: 2
20. سيرة الأميرة 13: 7
21. م. ن 14: 69
22. م. ن 14: 69
23. سيرة عنترة 10: 273
24. م. ن 18: 368
25. سيرة سيف 17: 43
26. م. ن 17: 66
27. نصطلح بـ (البؤرة المكانية) على المكان الذي ينطلق البطل منه، لإنجاز مهمة ما، والعودة إليه، وقد أنجز تلك

المهمة.

28. سيرة الأميرة 32: 7 ـ 51

29. سيرة سيف 1: 58 ـ 2: 187

30. سيرة بني هلال 168 ـ 187

31. سيرة عنترة 47: 277 ـ 284

32. سيرة الظاهر 23: 139 ـ 141

33. الحروف تحيل على الوحدات الحكائية التي لخصت من قبل.

34. سيرة الأميرة 7: 34 وسنحيل على السير في المتن.

35. ينظر على سبيل المثال، سيرة سيف2: 75، 4: 75، 7: 88، 9: 64، 13: 79، 14: 67، 15: 66، 16: 68

36. ينظر على سبيل المثال، سيرة الأميرة 6: 3، 13: 18

الفصل الخامس

المقامة: تشكّل النوع السردي

1. المقامة: فضاء الدلالة.

يحيل الجذر اللغوي للمقامة على "المجلس" أو على "جماعة من الناس"[1]، ولما كانت مجالس الناس تحُتّم وجود أحاديث في موضوعات كثيرة، أصبحت الدلالة الاصطلاحية، للمقامة، لا تحيل على المجلس مباشرة، بل على الأحاديث التي تُلقى فيه[2]. وكانت تلك الأحاديث، تعنى أول الأمر بقضايا الدين: من نصح وإرشاد ووعظ، وأمور اللغة، من ألفاظ ومرويات لغوية، ووقائع التاريخ: كأيام العرب، وحروبهم، وأخبار خلفائهم، وولاتهم، قبل أن تنتظم في نمط من الأحاديث التي تتميز بقواعد محدّدة سواء في شكل الإسناد أو تركيب المتن، ثم لم تعد المقامة، وقد استقامت نوعاً سردياً، تقترن بـ"الحديث" إنما أصبحت تحيل على وقائع متخيلة مسندة إلى راوٍ، يقدمها، لا على سبيل التحقّق من صدقها، شأن الوظيفة التي كان يقوم بها الخبر، بل على أنها نوع من الأدب السردي الذي يصدر عن موهبة أدبية، غايتها ابتداع حكاية وليس رواية واقعة، مما جعل المقامة، لتحقيق هذا الهدف، تقوم على راوٍ وهمي يختلق متناً وهمياً. وقد وصف القلقشندي ذلك المتن، بأنه "الأحدوثة من الكلام"[3]. وواضح أنه يعني: حكاية.

وجود حكاية ما يلزم وجود راوٍ لها، وبطل تشكلّ مجموع أفعاله نسيج تلك الحكاية، وظلت المقامة أمينة على هذين المكوّنين السرديين اللذين صارا، ضمن بنية محددة، علامة دالة على هذا النوع السردي، وكلما افتقرت المقامة إلى ذلك كانت تتخلى عن الشروط التي تمّيز نوعها. وهيمنت على المقامة، خلال تاريخها الطويل، أغراض تقترن بكل عصر من العصور التي مرت بها، ففيما كانت أغراض الوعظ، والإرشاد، لصيقة بمراحل تكوّنها الأولى، أصبحت أغراض الظرف، والتطفيل، والكدية، وما تستدعيه تلك الأغراض من شخصيات طفيلية، وهامشية، ومتماجنة، سمة تميّز موضوعات المقامة في عصور ازدهارها، ثم تنوعت الأغراض التي تعنى بها في تاريخها المتأخر، فصارت وسيلة للوصف، والمدح، والتعليم، وغير ذلك.

لم تتشكل المقامة العربية بمعزل عن التطورات السردية التي شهدتها القرون الأربعة الأولى، إنما كانت تلك التطورات المحضن الذي ترعرعت المقامة في وسطه، وذوّبت فيها بعض خصائصه وسماته، ولكنها كأي نوع مبتكر وظفت بعض خصائص الموروث السردي الذي سبقها أو عاصرها توظيفاً جديداً، والمناخ السردي الذي شجع محاولات الابتكار والتجديد وفتح الأفق لظهور المقامة، يتطلب وقفة خاصة ترسم ملامحه العامة، وتؤشر إبرز نماذجه، فذلك إنما يسلط الضوء على خلفيات فن المقامة، ويمهد لربط النتائج بأسبابها، دون أن يعنى مباشرة بقضيّة التأثير والتأثر، فما يهدف البحث إلى تحقيقه هو عرض صورة المناخ الإخباري والسردي في العصر الذي احتضن ولادة المقامة، وتعويم ما استقر من جهود إبداعية في مجال السرد الكتابي الذي كان قد بدأ في الظهور لتوّه، لكنه كان يندرج ضمن المرويات الإخبارية، وأسهم في توجيه المقامة، وإبرازها كنوع سردي.

2. تضاريس عصر سردي.

الأمر الذي يمكن تأكيده أنَّ بنية الخبر التقليدية في القرن الرابع من إسناد مركبٌ، ومتن مقيد بذلك الإسناد، عُرّضت لهزة خفيفة في المجالات التي لاترتبط بعلوم الدين. ومن ذلك سيل المدوّنات في أخبار الظرّاف، والمتماجنين، والمكدّين، والطفيليين، والشطّار، والعيّارين، ممن وردت في تضاعيف كتب الأخبار، أو ما ورد منها في كتب قائمة برأسها، وتتمثل تلك الهزة إما بتبسيط صورة الإسناد، أو في تمويه المتون بوقائع يصعب التثبت من صحة وقوعها. شجع على ذلك الاشتغال بالمرويات الخرافية والإسرائيلية التي ازدهرت روايتها قبل هذه الحقبة. وبذلك شرعت أمام الخبر بوابة، كان الحذر يشوب فتحها من قبل، وتمثل ذلك، بأن الخبر لم يعد يحيل على واقعة تاريخية، قدر عنايته الإحالة على واقعة فنية متخيلة، وذلك في حقول لاعلاقة لها بأدلّة الأحكام، وعلى الرغم من ذلك، فإن إطار الإسناد ظلَّ موجهاً أساسياً، ينظم الفعالية الإخبارية في هذا العصر، والعصور التي أعقبته، فصورة الإسناد البسيط، والمتن الذي يُختلق لأسباب فنيّة، بوصفهما مظهرين جديدين، تجليّا، بأفضل أشكالهما في فن المقامة، وعرفت أشكال متباينة لهما، في عدد وافر من الأخبار والحكايات، سنقف هنا على جانب منها.

أورد أحمد بن يوسف الكاتب (340=951) في كتابه "المكافأة" مجموعة كبيرة من الأخبار، أسند بعضها إلى رواة معاصرين له، وتخلى في بعضها عن الإسناد، وعدّها من مروياته الخاصة التي كان شاهداً عليها، وقسمّ الأخبار، تبعاً للموضوعات التي أولاها عنايته وهي: أخبار في المكافأة على الأعمال الحسنة، وأخرى في المكافأة على الأعمال القبيحة، وثالثة في حسن العقبى، وأكد قائلا "إني أثبت في هذه الرسالة أخباراً في المكافأة على الحسن والقبيح، تنعم الخاطر، وتقرب بغية الراغب، مما سمعناه ممَّن تقدمنا، وشاهدناه

بعصرنا"[4] وقسّم الأخبار في كتابه، بحيث يضفي عليها طابعا أدبيا وليس تقريريا، فغذّيت بمواقف ورؤى، تؤكد أنَّ المؤلف كان يبغي تقديم أخبار اعتبارية، في قضايا تخص أفعال الناس، وأعمالهم.

وأمضى القاضي التنوخي (384=994) السنوات العشرين الأخيرة من عمره في تصنيف مجموعة كبيرة من الأخبار، والحكايات، أودعها كتابين، أولهما"نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة"في أحد عشر جزءاً، وثانيهما"الفرج بعد الشدّة"في ثلاثة أجزاء. وفيما يعدّ الكتاب الأول مورداً ثميناً لأخبار كثيرة في الأغراض والموضوعات، يعدّ الثاني ذخيرة نادرة للحكايات والأخبار الخاصة بالمأزق والكرب الذي يلحق المرء جراء شدَّةٍ يقع فيها، والفوز الذي يعقب تلك الشدَّة، والتنوخي كان يعي، وبصورة لا تقبل اللبس، أنه يقدِّم نمطاً مبتكراً من الأخبار والحكايات "لا نظير له ولا شكل"فكان يشدّد على أنه يخرج في ذلك على"السنن المعروفة في الأخبار"ولا يخامرنا شكّ في أن المقصود بتلك السنن، التي خرج عليها التنوخي هي البنية التقليدية للخبر التي شاعت قبله، وترسَّخت في شتى حقول الأدب والمعرفة منذ قرون.

صدّر التنوخي، كتاب"النشوار"بخطبة، ورد في طرف منها"هذهِ ألفاظ تلقطّتها من أفواه الرجال، وما دار في المجالس، وأكثرها مما لا يكاد يتجاوز به الحفظ في الضمائر إلى التخليد في الدفاتر، وأظنها ما سبقت إلى كتب مثله، ولا تخليد بطون الصحف بشيء من جنسه وشكله، والعادة الجارية في مثله، أن يحفظ إذا سمع ليذاكر به، إذا جرى ما يشبهه ويقتضيه، وعرض ما يوجبه ويستدعيه. ولعلّ قارئها والناظر فيها أن يستضعفها إذا وجدها خارجة عن السنن المعروفة في الأخبار، والطريق المألوف في الحكايات والآثار، الراتبة في الكتب، المتداولة بين أهل الأدب"[5]. وما أن فرغ من وصف الأخبار التي ضمّنها النشوار، حتى انصرف إلى تأكيد فرادة عمله، فقال مفتخرا"إنَّ هذه الأخبار جنس لم يسبق إلى كتبه، وإنما أنا تلقطتها من الأفواه دون الأوراق، ويخرج بذلك عن القصد والمراد، والغرض المطلوب في الاستقامة والسداد إذ ليست الفائدة في التنويع، ولا المغزى التأليف، بل لعل كثيراً مما فيها لا نظير له ولا شكل، وهو وحده جنس وأصل"[6]

أمّا كتاب"الفرج بعد الشدّة"الذي وصفه الثعالبي، بأنه"أسير من الأمثال، وأسرى من الخيال"[7] وقد احتذى فيه التنوخي حذو المدائني، وأبي الدنيا، وأبي الحسن عمر بن القاضي، فهو سفر لنمط فريد من الأخبار والحكايات، تصف حالة الشدّة والمحنة التي يتعرض لها الإنسان، وما يعقب ذلك من فرج. ونسق الشدّة والفرج يحكم الكتاب، ويوجهه توجيهاً صارماً، بدءاً من الأخبار المقتضبة في صدر الكتاب وصولاً إلى الحكايات الطويلة التي لا تندرج تحت وصف الخبر، إنما تتجاوزه إلى الحكاية التي تضمن شخصيات،

ومواقف، ووقائع. وكان التنوخي صنفّ هذا الكتاب، لدافع خاص دفعه إلى ذلك، لما مّر به من شدّة وفرج، ولذلك تصرّف في الأخبار، وأضفى على مواقف الشدّة كثيراً من سمات الحيرة والتردد، الأمر الذي شحن الحكايات بسمة أدبيّة واضحة، لأنه كان يهدف إلى "انشراح صدور ذوي الألباب، عندما يدهمهم من شدّة ومصاب، إذ كنتُ قاسيُت من ذلك، في محن دفُعتُ إليها، مما يحنو بي على الممتحنين، ويحدوني على بذل الجهد في تفريج غموم المكروبين"[8].

لايمكن الآن تقدير الأثر الذي تركته صيغة الأخبار والحكايات الكثيرة التي صنفها التنوخي، في النصوص السردية التي ظهرت بعد ذلك، ولكن الذي يمكن حدسه، أنَّ تلك الصيغة التي تحررت إلى درجة ما، من قيد الإسناد المركب، وروّجت لمتون مختلفة الأغراض، وفي قوالب تنأى بعض الشيء عن القالب الضيق الذي تميز به الخبر التقليدي، أسهمت في إشاعة مناخ سردي جديد، تمثل في نماذج مهمة، سنقف على بعضها، بغية وصف تضاريس الجهود التي عاصرت ظهور المقامة.

أنشأ أبو المطهر الأزدي (=القرن الرابع=العاشر الميلادي) حكاية طويلة دعاها "حكاية أبي القاسم البغدادي". ويمكن وصفها بأنها عمل سردي فريد من نوعه، فهو يختلف عن الخبر وقواعده التي عُرفت وترسخت من قبل، ويختلف أيضاً عن الآثار السردية التي أعقبته مثل رسالة التوابع والزوابع، ورسالة الغفران؛ فزمن سرد الحكاية يستغرق يوماً واحداً، والنص يقوم بتمثيل رحلة شائقة لراوٍ جوال، يقدم انطباعاته وآراءه ومشاهداته، حول تقاليد عصره، منتخباً للقيام بذلك رجلاً بغدادياً "كنت أعاشره برهة من الدهر، فيتفق منه ألفاظ مستحسنة ومستخشنة، وعبارات أهل بلده مستفصحة ومستفضحة، فأثبتها في خاطري لتكون كالتذكرة في معرفة أخلاق البغداديين على تباين طبقاتهم، وكالنموذج المأخوذ من عاداتهم، وكأنها قد نظمتهم في صورة واحدة يقع تحتها نوعهم، وتشترك فيها أشخاص ذلك على أحد واحد، بحيث لا يختلفون فيه إلاّ باختلاف المراتب، وتفاوت المنازل[9].

أما هذا النموذج الذي انتخبه الأزدي ممثلاً لأخلاق البغداديين في عصره، فإنما هو شخصية غريبة، متعددة الوجوه، متباينة المواقف، ولنترك له مهمة تقديمها "كان هذا الرجل المحلّي يعرف بأبي القاسم أحمد بن علي التميمي البغدادي، شيخاً بلحية بيضاء، تلمع في حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصرف، وله عينان كأنه ينظر بهما من زجاج أخضر، تبّصان كأنهما تدوران على زئبق، عّياراً، نعّاراً، زعاقاً، شهاقاً، طفيلياً، بابلياً، سفيهاً... عاشر المقامرين، والنبّاذين، وتخلّق بأخلاق المخانيث والقرّادين، ودرس علم الزراقين والمشعبذين" وما أنّ يفرغ الأزدي من إيراد صفات بطل حكايته، وهي كثيرة، حتى يختتم ذلك، قائلاً "هذه بعض أوصاف الشيخ، فأسمع الآن إلى أخباره، وما نجلوه من طيب

إبزاره، نستمع شرح قصة خضت منها في فنون غريبة الألوان، وحديثاً كالدر أَلّفتُ منه بين الدر والمرجان"[10].

استعان الأزدي بأسلوب السرد الذاتي، فانثالت الانطباعات والرؤى الذاتية حول المواقف والأحداث في الحكاية، وتوالدت المشاهد لوصف البطل في المدينة، وفي كل ذلك تخلى عن الإسناد، وبه استبدل وصفاً مفتوحاً هدف إلى عرض جولة أبي القاسم في أماكن المجون واللهو، ومجالس التطفيل والغناء، وعلى الرغم من أنَّ البطل هو المحور الذي تدور حوله الحكاية، لكونها حكايته الشخصية، إلاّ أنها تقدّم في مشاهدها شخصيات ثانوية، تساعد في نسيج الأحداث، وتسهم في شد الوقائع بعضها إلى بعض، وتتألف تلك الشخصيات من عدد من الجواري، والمغنيات، والغلمان، والمتطفلين، الأمر الذي جعل أماكن اللهو مسرحاً لأحداث حكاية أبي القاسم، وجعلها تتبوأ مكانها، بوصفها إحدى أكثر الحكايات خلاعة في تاريخ السرد العربي القديم، فلا يتحرج بطلها الشيخ من الإغراق في الوصف الحسي لكلّ ما يراه في المجالس التي يحضرها. ومكمن ضعف هذه الحكاية يكمن في أنها كانت إطاراً لحشد عدد كبير من المقطوعات الشعرية في موضوعات عدة، فضلاً عن وصف مفصّل للملابس، والعطور، والأفرشة، والفواكه، والخمور، والقيان، والجواري، والغلمان، وذلك جعلها وصفاً لرحلة شخص في المدينة، أكثر ما تكون نسيجاً من الوقائع والشخصيات، ولقد أكدّ المؤلف على نحو غير مباشر ذلك، حينما اختتم كتابه قائلاً"هذه حكاية أبي القاسم البغدادي التميمي، وأحواله التي توضّح لك أنه كان غرة الزمان، وعديل الشيطان، ومجمع المجالس والمقابح، متجاوزاً الغاية والحد، متكاملاً في الهزل والجد"[11].

أثران سرديان بارزان، ظهرا أيضاً في هذا العصر، وجعلا من الرحلة، إطاراً يحكم أحداثهما، إذ يقوم فيهما البطل الجوال بوصف مشاهداته. وهذان الأثران هما"رسالة التوابع والزوابع"لابن شهيد الأندلسي (426=1034) و"رسالة الغفران"لأبي العلاء المعري (449=1057). ويتصل هذان الأثران، في كثير من وجوههما، بالموروث الديني الخاص بمرويات الإسراء والمعراج التي ازدهرت قبل هذا العصر، ويستلهمان مفهوم الارتحال إلى عالم جديد، يختلف عن عالم البطل بحثاً وراء هدف ما، وفيما يختار ابن شهيد عالم الجن، يختار المعري الآخرة، وفيما يهدف الأول إلى الوقوف على سر شاعرية بعض الشعراء والأدباء باللقاء برئي كل منهم، يهدف الثاني إلى معرفة مصائرهم في الآخرة، وفيهما يقوم البطل، الذي ينتدب نفسه راوياً، بوصف فعل أنجزه أو شاهده.

يصطفي الراوي ـ البطل في رسالة التوابع والزوابع تابعاً من الجن له، يدعى زهير بن نمير، يرافقه في ارتحاله حيث يذهب، ويؤكد الراوي المكنىّ بأبي عامر، أنه"متى ارتج

عليّ، أو انقطع بي مسلك، أو خانني أسلوب، أنشدُ الأبيات، فيمثل لي صاحبي، فأسيرُ إلى ما أرغب، وأدرك بقريحتى ما أطلب، وتأكدتْ صحبتنا، وجرت قصص لولا أن يطول الكتاب لذكرتُ أكثرها، لكنني ذاكر بعضها"[12]. وحالما يفرغ أبو عامر من هذه المقدمة، التي يوضح فيها علاقته بتابعه، حتى ينطلق وتابعه إلى وادي الجن، حيث توابع الشعراء، وفيه يقابلان توابع امرئ القيس، وطرفة بن العبد، وقيس بن الخطيم، وأبي تمام، والبحتري، وأبي نواس، والمتنبي، وينشُدهم أبو عامر (=وهو يحيل على ابن شهيد لتطابق كُنيتيهما وكونهما شاعرين ـ كاتبين) مقطّعات من قصائده، فيجيزونها له، ويعدونه شاعراً، وما يلبث أبو عامر، أن يتجه إلى حيث توابع الكتّاب، مثل توابع الجاحظ، وعبد الحميد، وبديع الزمان، وإسحاق بن حمام، وأمام كل منهم، يقرأ أبو عامر، بعضاً من رسائله النثرية، ويتجه بعد ذلك، إلى مجلس لنقاد الجن، ويختتم رحلته بالوصول إلى مكان خاص بحيوان الجن، فيروي لهم بعض أشعاره وشذرات من نثره، ليثبت أنه مبرّز في حقلي الشعر والنثر. وحالما ينتهي من تطوافه بعد أن يثبت جدارته أمام توابع الشعراء والكتاب ونقاد الجن، وقد انتزع اعتراف الجميع بمقامه الأدبي، يعود برفقة تابعه إلى المكان الذي انطلق منه.

ونهجت"رسالة الغفران"نهج رسالة"التوابع والزوابع"في كون راويها ابن القارح، شأنه شأن أبي عامر، يرحل إلى عالم غير عالمه، يكون هذه المرة عالم الآخرة، وفيها يقوم بمحاولة صعبة لدخول الجنة، ولا يفلح في ذلك، إلاّ بعد تدخل من الصحابة، وموافقة الرسول[13]. وتنفتح مشاهد السرد بعد ذلك على وصف مفصل لمحتويات الجنة من أنهار، وأشجار، وولدان، فتتحدّد ملامح الفضاء الذي ستدور الأحداث فيه، وتتمثل تلك الأحداث بحضور ابن القارح مجالس شعراء وأدباء خلدوا في الجنة فيسألهم في شعرهم وأدبهم، ويجادلهم في أوجه روايته وإعرابه، ثم لا ينفك يورد وصفاً مثيراً لمحتويات الجنة، وتقود الرحلة الراوي في نهاية المطاف إلى النار، حيث هول العذاب والرعب الذي يثيره يوم الحشر، ويتفرج على إبليس، وقد كبل بالأغلال، وهو يُضرب بمقامع من الحديد، ويتقدم ابن القارح متوغلاً في النار، فيجد مجموعة من الشعراء يتعرضون للعذاب، فهذا صخر الذي تتعالى النار من هامته، وذاك بشار الضرير الذي منح البصر في الآخرة، فكلما أغمض عينيه فتحهما زبانية الجحيم بكلاليب متوقدة من شدة النار، ولا يلبث ابن القارح أن يرى في النار، شعراء مثل عنترة، والأخطل وغيرهما.

وصف غولد زيهر رسالة الغفران، بأنها"العمل الغزير الفكرة، العظيم الثروة إلى أقصى حد من الوجهة اللغوية"[14]. ولاشك في أن احتشاد الرسالة بالأفكار، والمناقشات اللغوية والأدبية، أضعف إلى حد كبير بنيتها السردية، وعلى الرغم من أن رحلة الراوي أطرّت أحداث الرسالة، إلاّ أن الإغراق في شؤون اللغة، أفرغ الرسالة من قوة الحكاية، فتحولت

إلى مشاهد متتالية لا ينتظمها سوى الراوي الذي يقف على الأشياء، ويصفها مشهداً بعد آخر. وما شفع لرسالة الغفران ومنحها أهمية خاصة هو أنَّ فضاء الآخرة، وما يفترضه من أحداث متخيلة، نفحها بقوة سواء تعلق ذلك بغرابة المكان وجدتّه، وما يستدعيه من احتمالات تستمد وجودها من الموروث الديني حول الجنة والنار، أو بمحاولات الراوي المستميتة للولوج إلى هذا الفضاء الغريب، ووقوفه على أعمال الثواب والعقاب التي يلقاها البشر في الآخرة.

إنَّ نظرة شاملة إلى البنية السردية لرسالتي ابن شهيد وأبي العلاء، تكشف أنَّ الرسالتين حذتا حذو حكاية أبي القاسم البغدادي، ليس في الغرض، إنما في استلهام الرحلة، واستثمار الإمكانيات التي توفرها سواء أكانت رحلة في مدينة ما، أم وادٍ للجن، أم الآخرة، وتلك الآثار الأدبية الثلاثة اعتمدت على راوية جوال يختلق حكاية لأهداف متباينة يتخلى فيها عن الإسناد لأنه يروي مشاهداته العيانية، ويرتب مشاهد السرد على التعاقب دون أن يعنى بضرورات الحكاية من صراع وذروة واختلاف في مواقف الشخصيات، وذلك أضعف بنياتها السردية، لكنها من ناحية ثانية ـ وهو ما نريد تأكيده ـ نهضت، إلى جوار الأعمال التي وقفنا عليها لأحمد بن يوسف الكاتب، والتنوخي، بوصفها أمثلة دالة على الصورة الخصبة للجهود السردية التي تزامنت وعصر ظهور المقامة، بمهمة غاية في الخطورة فقد خففت إلى درجة ما من هيمنة الإسناد المركب، وإن لم تفلح في تقويضه، وبه استبدلت إسناداً بسيطاً لا يهدف إلاّ إلى تأطير حكاية، تُختلق لأغراض فنية واعتبارية. في مثل هذا المناخ السردي، بزغت المقامة نوعاً جديداً، ذوّبت فيها كثيراً من الجهود السردية في ذلك العصر، وفي مقدمة ذلك، اعتمادها على الراوية الجوّال الذي يلازم بطلاً رحالة، وبوساطة المناقلة الشفوية بينهما، للوقائع التي عاشاها، يتكوّن متن المقامة المتضمن حكاية محبوكة حبكاً فنياً متماسكاً. فإلى تأكيد الريادة الإبداعية لفن المقامة، يتجه مسار البحث في الفقرة اللاحقة.

3. إشكالية الريادة الإبداعية.

أقرّ أبو القاسم الحريري (516=1122) بأنَّ بديع الزمان الهمذاني (398 ـ 1007) هو صاحب فن المقامات، وأنه "سبّاق غايات، وصاحب آيات، وأنَّ المتصدّي بعده لإنشاء مقامة، ولو أوتي بلاغة قدامة، لا يغترف إلاّ من فضالته، ولا يسري ذلك المسرى إلاّ بدلالته"[15] ثم أكد أنه يريد أن ينشئ مقامات يتلو فيها "تلو البديع، وإن لم يدرك الضالع شأو الضليع"[16].

وجاراه في تأكيد ريادة الهمذاني لفن المقامة، القلقشندي، بقوله إن "أول من فتح باب عمل المقامات، علاّمة الدهر، وإمام الأدب، البديع الهمذاني"[17] ثم البغدادي[18]. وأقر

كلاهما بأن مقامات البديع هي في غاية من البلاغة، وعلو الرتبة في الصنعة، والسبك، والقوالب الغريبة. وعلى غرارها جاءت مقامات الحريري في نهاية الحسن، وأتت على الجزء الوافر من الحظ، وأقبل عليها الخاص والعام، حتى أنست مقامات البديع وصيرتها كالمرفوضة، وكان الحريري استعمل بعض أسماء مقامات الهمذاني، وقفّى أثر عيسى بن هشام بالحارث بن همام، وعارض طرح الإسكندري بما نسجه أبو زيد السروجي[19].

ظهرت المقامات بوصفها نوعا من الكتابة السردية الجديدة وغير المألوفة، ولم يكن من السهل مقارنتها بأي من فنون الكتابة المعروفة آنذاك، ولما استقامت نوعا سرديا صار البحث في أمرها من شواغل الكتّاب. انتدب ابن الأثير نفسه لذلك فاختار مقامات الحريري وقارنها بالكتابة النثرية الديوانية التي كان عارفا بأسرارها، ولم تكن المقارنة في صالحها، فأورد حكما تنقصه الموضوعية؛ لأنه قارن بين نوعين مختلفين من الكتابة: الكتابة النثرية الوصفية المباشرة، والكتابة السردية التخيلية، قال"هذا ابن الحريري صاحب المقامات، قد كان على ما ظهر عنه من تنميق المقامات واحدا في فنه، فلما حضر ببغداد، ووُقِف على مقاماته، قيل هذا يستصلح لكتابة الإنشاء في ديوان الخلافة، ويحسن أثره فيه، فأُحضر وكُلِّف كتابة كتاب، فأُفحم، ولم يجر لسانه في طويلة ولا قصيرة... وهذا مما يعجب منه".

وراح ابن الأثير يعلّل سرّ هذا العّي الذي ضرب الحريري فجأة، حينما طلب إليه أن يكتب كتابا في ديوان الإنشاء، فقال" لا عجب، لأن المقامات مدارها جميعها على حكاية تخرج إلى مخلص، وأما المكاتبات، فإنها بحر لا ساحل له، لأن المعاني تتجدّد فيها بتجدّد حوادث الأيام، وهي متجدّدة على عدد الأنفاس"ثم مضى مبينا حجّته"ألا ترى أنه إذا خطب الكاتب المفلق عن دولة من الدول الواسعة التي يكون لسلطانها سيف مشهور، وسعي مذكور، ومكث على ذلك برهة يسيرة لا تبلغ عشر سنين، فإنه يدوّن عنه من المكاتبات ما يزيد على عشرة أجزاء، كل جزء منها أكبر من مقامات الحريري حجما، لأنه إذا كتب في كل يوم كتابا واحدا، اجتمع من كتبه أكثر من هذه العدة المشار إليها، وإذا نُخلتْ وغُربلتْ، واختير الأجود منها، إذ تكون كلها جيدة، فيخلص منها النصف، وهو خمسة أجزاء، والله يعلم ما اشتملت عليه من الغرائب والعجائب، وما حصل في ضمنها من المعاني المبتدعة، على أن الحريري قد كتب في أثناء مقاماته رقاعا في مواضع عدة، فجاء بها منحطّة عن كلامه في حكاية المقامات، لا بل جاء بالغثّ البارد الذي لا نسبة له إلى باقي كلامه فيها، وله أيضا كتابة أشياء خارجة عن المقامات، وإذا وقف عليها أقسم أن قائل هذه ليس قائل هذه، لما بينهما من التفاوت البعيد "وأخيرا، يستعين ابن الأثير بابن الخشاب النحوي، لدعم حجّته"الحريري رجل مقامات، أي أنه لم يحسن من الكلام المنثور سواها، وإن أتى بغيرها، لا يقول شيئا"[20].

ولم تفت هذه المقارنة بعض القدماء، ولم يرضهم حكمها المتعسّف بحق الحريري. قال القلقشندي بأن ابن الأثير "لم يوفه حقه، ولا عامله بالإنصاف، ولا أجمل معه القول"[21]. إعاقة انطلاق الحريري أخفقت فورا، فطبقت شهرته الآفاق، وصارت مقاماته "المثل السائر "الأكثر شهرة في الكتابة السردية النثرية العربية الوسيطة، وصاغت الوجه النهائي للمقامات. لم يوفّق ابن الأثير، الذي كشف عن شفافية عالية، في تحليلاته البلاغية التي وردت في "المثل السائر" في العثور على المدخل المناسب للنظر إلى المقامات. معياره في الحكم قام على الكم؛ فكاتب الديوان يمكن له أن يكتب عشرة أضعاف ما كتب الحريري. هذه مقارنة ليست فقط خاطئة، إنما ناقصة، تنقصها المعرفة الكلية بفن المقامات. المقامات لا يجمعها جامع مع الكتابة الديوانية. لم يلحظ ابن الأثير الفارق بين البعدين التقريري في الكتابة الديوانية، والإيحائي التخيلي في المقامات. اعتبر، وبصورة مطلقة، أن قواعد الكتابة الديوانية هي الصحيحة، فهي بحر لا ساحل له، فيما المقامات مجرّد حكاية تخرج إلى مخلص. هذه الحكاية التي تخرج إلى مخلص هي سرّ نوع المقامة، فذلك المخلص، هو حبكة المقامة، كما سنرى، في الفصل القادم.

حينما يثار موضوع ريادة المقامات، ينبغي التفريق بين الريادة الإبداعية والريادة الزمنية، ففيما تحيل الثانية على محاولات تندرج في سياق التاريخ، تحيل الأولى على القدرة الخلاّقة التي تؤسس نمطاً جديداً للتعبير، يقوم على قواعد محكمة في البناء، وفيما ترتبط الريادة الزمنية، بالمحاولات غير المتميزة فنيّاً لنمط من أنماط التعبير، تقترن الريادة الإبداعية، بالمثال الذي اكتسب قوته الفنية، ليكون نسيجاً يحتذى، وموجهاً للجهود اللاحقة. ومن أجل تسليط الضوء على ريادة الهمذاني الإبداعية، وأهميتها في تاريخ فن المقامة، لابد من الوقوف قليلاً على الجهود التي تحيل على الريادة الزمنية، لكي يتضح جهد الهمذاني. نتحدث عن الريادة ليس بمعنى الابتكار من لاشيء، إنما بمعنى بلورة الشكل السردي الجديد. اسم البديع اشتق من قدرته في "الابتداع"، صارت "البدعة" شرفا، بعد أن كانت مروقا ومنقصة. سنعود بعد قليل للنظر في قضية "ابتداع" المقامات، وابتكارها.

عُرفت أربع طبقات من كتاب المقامات العربية بين القرنين الثالث والسادس، في الثانية يندرج الهمذاني، فيما يندرج الحريري في الأخيرة. ويمثل الطبقة الأولى النوري الصوفي (295=907) وابن بسام (303 ـ 944) ويمثل الثانية الهمذاني (398 ـ 1007) وابن نباته السعدي (405=1014) والسلمي (413=1022) ويمثل الثالثة ابن بطلان (460=1067) وابن ناقيا (485=1092) ويمثل الأخيرة الغزالي (505=1111) والحريري (516=1122) والزمخشري (538=1143) والسرقسطي الاشتركوي (538=1143). وعلى الرغم من أنَّ هذا المسرد التاريخي يثبت أن المقامة عرفت قبل أكثر من قرن على ظهور الهمذاني، إلاَّ أنَّ الجهود

السابقة لم تظفر بأية أهمية تذكر، سوى حق السبق الزمني، حقّ الريادة التاريخية وليس الإبداعية، مما يدل على أنّ إشارة الحريري تكتسب أهميتها الخاصة، لأنها تؤشر ريادة هذا الفن، ليس طبقاً لمعيار التاريخ بل انطلاقاً من معيار الإبداع، وعليه فأي تضخيم للقِدَم التاريخي، في هذا الموضوع، لا معنى له، بما في ذلك تأكيد زكي مبارك، من أنه توصل "إلى أن بديع الزمان ليس مبتكر فن المقامات، وإنما ابتكره ابن دريد"[22].

لا يفرق زكي مبارك، وهو يتحدث عن فكرة "الابتكار "بين الريادتين الزمنية والإبداعية، وربما لم يكن هذا التفريق مثارا في العقود الأولى من القرن العشرين، حينما صدر عنه ذلك الاكتشاف، واحتُفي به، وأصبح مسلمة تتردّد في معظم البحوث التي عالجت نشأة المقامات، إلى ذلك فإن فكرة الابتكار بذاتها لم تعد تحمل قيمة نقدية، فالآداب الجديدة إنما هي إعادة صوغ وتجميع لرصيد متفكك من آداب قديمة. تحدّث القدماء، بما فيهم الحريري، عن ابتكار الهمذاني للمقامات، ولكن الرصيد السردي للمرويات السابقة عليه، تبلور واتخذ على يديه شكلا سرديا جديدا، فاعتبر طبقا لهذا التصوّر رائدا لفن المقامات. ويلزمنا السياق تأكيد الفروض المنهجية والثقافية للنتائج التي نتوصّل إليها بأدلة وقرائن، ومناقشة الآراء الأخرى إذا لزم الأمر، ولما كان "الاكتشاف"الذي توصل إليه زكي مبارك، استأثر باهتمام الآخرين في سياق موضوع البحث في تاريخ المقامات، فإن استنطاق النص الذي استند إليه، بموجب قراءة مغايرة، تصبح ضرورة ملحة.

استند زكي مبارك في أمر ريادة ابن دريد إلى النص الآتي الذي أورده الحصري"لما رأى (=الهمذاني) أبا بكر محمد بن الحسين دريد الأزدي، أغرب بأربعين حديثاً، وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره، واستنخبها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها للأفكار والضمائر، في معارض أعجمية، وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع، ولا ترفع له حجبها الأسماع، وتوسع فيها، إذ صرف ألفاظها ومعانيها في وجوه مختلفة، وضروب متصرفة، عارضها بأربعمئة مقامة في الكدية، تذوب ظرفاً، وتقطر حسناً، لا مناسبة بين المقامتين لفظاً ولا معنى، وقف مناقلتها بين رَجُلَين: سمّى أحدهما عيسى بن هشام، والآخر أبا الفتح الإسكندرى، وجعلهما يتهاديان الدر، ويتنافثان السحر، في معان تضحك الحزين، وتحرك الرصين، يتطلّع منها كل طريفة، ويوقف منها على كل لطيفة، وربما أفرد أحدهما بالحكاية، وخصَّ أحدهما بالرواية"[23].

استنطاق نص الحصري الذي اعتبره زكي مبارك وثيقة نهائية في ريادة ابن دريد للمقامات لابد أن يراعي الحقائق الآتية:

1. إنَّ ابن دريد (223 ـ 321=837 ـ 933)، لم يكن سوى لغوي ـ إخباري، يعتمد على

سلسلة الإسناد التقليدية في رواية الخبر، كما تدل على ذلك الأخبار المنسوبة إليه في كتاب الأمالي، لأبي على القالي (356=966).

2. إنَّ الحصري القيرواني (435=1061) متأخر كثيراً عن عصر ابن دريد، كما أنه متأخر عن الهمذاني، مما يؤكد أن روايته لم تكن معاصرة للحدث الذي تقرره.

3. إنَّ نص الحصري يسكت عن جهود كتّاب سابقين للمقامات، عاصروا ابن دريد كالنوري الصوفي، وابن بسام.

4. إنه يقرر أن أحاديث ابن دريد، من المرويات اللغوية، وهدفها التعليم.

5. إنه يميز بين مصطلحي "الحديث" و "المقامة" .

6. إنه لا يورد أي وجه من وجوه الشبه بينهما في الغرض، والعدد، والمناسبة.

7. إنه يؤكد أن مقامات الهمذاني، وقف على مناقلتها راو وبطل، ولا تتضمن أحاديث ابن دريد شيئاً من ذلك، فما هي سوى أخبار مسندة.

قراءة نص الحصري، في ضوء هذه الحقائق، لا تكشف أية علاقة نوعية بين الأحاديث والمقامات، فإذا أخذنا في الحسبان ثلاثة مكونات أساسية مشتركة بينهما، وهي: صيغة الإسناد، وبنية المتن، والغرض، نجدهما يختلفان، اختلافاً كلياً في كل ذلك، ففيما جاءت الأحاديث بإسناد مركب أمين على تقاليد الخبر، كما عرفت في الأحاديث النبوية والأخبار الأدبية والتاريخية، وبمتن لا ينطوي على بنية فنية محددة، كونه لا يعنى إلا بإيصال القصد على نحو مباشر، وبأغراض متعددة، تهدف إلى حصر الغريب والحوشي من الألفاظ، فإن المقامات تختلف عن الأحاديث في كل ما ورد ذكره، فالإسناد البسيط الذي يؤطرها، لا يهدف إلى تقصّي الحقيقة، إنما يدشّن لظهور الحكاية، وتهيئة أسباب المناقلة السردية للمتن بين الراوي والبطل، واعتمدت متنا قوامه حكاية متماسكة البناء، طغى عليها غرض الكدية. والمضاهاة بين الأحاديث والمقامات، لا تبرهن على ما ذهب إليه زكي مبارك من أن ابن دريد هو مبتكر فن المقامة، وأن البديع جاراه في ذلك، إنما تقرر أن كلاً منهما كان يعمل في حقل من حقول الكتابة، يختلف عن الآخر، وفيما كان الأول، بوصفه لغويا إخباريا، يهدف إلى إقرار حقائق لغوية، كي تندرج في سياق الوقائع التاريخية اللغوية، كان الثاني، يصوغ نوعاً سردياً اتصف ببنية سردية خاصة.

فكرة الابتكار التي مررنا عليها تصحّ إذا نظرنا إلى المقامات من خارج السياق السردي الذي ظهرت فيه، فتبدو وكأنها "بدعة أدبية، تكاد من فرط تمّيزها عن أنماط الكتابة المعهودة، تكون ناجمة عن غير أصل. . . وأن صاحبها سّواها على غير مثال، ونسجها على غير منوال"[24]. أو أنها أكثر الأنواع "تمييزاً بين كافة أنواع الكتابة النثرية العربية في العصر

الوسيط"[25]. هذا الوصف، شأنه شأن اكتشاف زكي مبارك، يعبر عن دهشة بما تميزت به المقامات، من جدة في الصياغة، وفي البنية. هذه النظرة غادرها البحث النقدي، ولم تعد تفي بحاجات التحليل، وهو يقارب الظواهر الأدبية الكبيرة، ففي التشيكلات الداخلية للأنواع الأدبية الجديدة تكمن صور لانهائية من التحولات المضمرة للأنواع القديمة. تنبثق الأشكال الجديدة من خضم الرصيد المتفكّك للأشكال التي افتقرت إلى الوفاء بحاجات التعبير والتمثيل، فكفّت، وتحلّلت، ثم تشكّلت، مرة أخرى، في أنواع وأشكال وصيغ أخرى. والمقامات كالحكايات الخرافية والسير، هي أنواع سردية لمادة أدبية كانت معروفة بأشكال أخرى.

كان القدماء مشغولين بفكرة الابتداع والابتكار والخلق، وهذا تفكير مفهوم في سياق ثقافة تنظر إلى قيمة الأشياء من زاوية التفرّد المطلق والندرة، لكنه تفكير خطّي لا يفلح في تفسير الأعماق السحيقة للنصوص الأدبية وتداخلاتها. حينما تذكر فكرة الابتداع والأولية في الأدب العربي يحضر امرؤ القيس والهمذاني، الواقع، إنهما في الشعر والسرد، صهرا بكفاءة عالية مزيجا متنوعا من المواد الأدبية في عصريهما. التفكير بتفرّدهما المطلق في الابتكار يعود إلى إغفال السياق الثقافي والأدبي المصاحب لهما. نلحق ضررا بالغا بالهمذاني حينما نعزله عن سياق عصره، فتضاريس السرد التي سبقته وعاصرته كانت غنية جدا، كما رأينا في الفقرة السابقة، ولم يكن هو بمعزل عنها.

4. ثبات البنية التقليدية.

البنية السردية، كما تجلّت في مقامات الهمذاني، اتصفت بأنها، استندت إلى ركنين مهمين، أولهما: راوٍ ينهض بمهمة إخبارية محددة، وثانيهما: بطل ينجز مهمة واضحة، ومن خلاصة تفاعل الراوي والبطل، يتكوّن متن حكائي قوامه الرواية والحكاية، والعلاقة التي تربطهما، وهذه البنية، التي ثبّت الحريري دعائمها في تاريخ السرد العربي القديم، ظلت زمناً طويلاً، توجّه بقوتها فن المقامة، ومن المؤكد أن الحريري نفسه، عمل بتوجيه من تلك البنية، وأجهد نفسه في تقليدها كما سبق التأكيد من إقراره أنه كان يريد في مقاماته أن يتلو ما أبدعه الهمذاني، ومن ثم يبطل الزعم القائل أنه كتب مقاماته، إثر لقائه شيخاً جوالاً من سروج[26]. حافظ الحريري، على نمط العلاقة التي أوجدها الهمذاني بين الراوي والبطل، وجاراه في ذلك مع عناية خاصة بالصياغات اللفظية التي استجدت في عصره، الأمر الذي جعل انصرافه إلى التصنّع والزخرفة مأخذاً عليه، وانتبه بروكلمان لذلك، فوصف مقامات الحريري بأنها "شيء يبهر العيون، ويسحر القلوب لحظة كالألعاب النارية الجميلة، غير أنها عقيمة كتلك الألعاب، سواء بسواء"[27] وجارى بروكلمان آخرون في تأكيد ذلك[28] وهذا لا يلغي إقرار كتاب المقامات بالأهمية الاستثنائية التي مثلها الحريري في تاريخ المقامة، بعد

رائدها الهمذاني، ومنهم ابن الصيقل الجزري (701=1301) الذي وصف الحريري بأنه "أوحد زمانه، وأرشد أوانه" وأنه لذلك، لم يفلح في مجاراته، وما كان إلاّ تابعاً مقلداً له، قائلاً "ما أنا ممن ينازل شجعان أسجاعه، ويطاول مازان أوزان اختراعه، ويعتلي أبكاره، ويقاوم ويجتلي أبكاره"[29].

وظلّ يستمرئ دوره كمقلد، واصفاً نفسه بالفرس الثاني في السباق، فيما كان الحريري الأول، تارة، وبأنه الجراد، فيما كان الحريري هو الصقر، تارة أخرى، وأفضى ذلك إلى أن يتبوأ الحريري، موقع الإمامة في هذا المضمار، حينما طغت أساليب التصنع في التعبير، وصارت مقاماته قبلة الهواة والمحترفين من كتاب المقامات، فمنحت الكتابة النثرية العربية شرعيتها الأسلوبية في العصر الوسيط، ولم يجرؤ أحد على إغفال معايير الكتابة الحريرية، وعدم التزامها، إلى القرن التاسع عشر، صارت تلك المعايير أعرافا مقدسة للكتابة النثرية، وشاعت في كل مكان، من الأندلس إلى خراسان، وصار أبو زيد السروجي، البطل المتنكّر الذي يطوف مدن دار الإسلام مثالا يحتذى ويحاكى، فأربت شروح المقامات على الثلاثين شرحا بين القرنين السادس والثالث عشر الهجري[30].

ولم يقتصر أمر ترسّم خطى الحريري على القدماء بل ترسمها المحدثون أيضاً، ومن أكثرهم التزاماً بذلك اليازجي (1288=1781) الذي "بالغ في تقليده في الموضوع، وصورة الأشخاص وتصرفاتهم، كما نهج على صياغة المقامات الحريرية في التزام الأسلوب المسجّع"[31].

النماذج الأربعة التي انتخبت لتمثيل البنية السردية التقليدية للمقامة العربية، وهي مقامات الهمذاني، والحريري، وابن الصيقل الجزري، واليازجي، ظلت ابتداء من القرن الرابع، تعمل في أفق محدّد الأبعاد، محكوم بنظام سردي صارم، أسبغ عليها بنية ثابتة، ولم تقوض تلك البنية إلى أن تفكّك النوع السردي الخاص بالمقامات، وتلاشى في العصر الحديث، لكن الأمر الذي ينبغي الإشارة إليه، هو أن تاريخ المقامة العربية، عرف منذ وقت مبكر، تياراً استفاد من المقومات الفنية للمقامة التقليدية، ونشأ على هامشها، واندرج في تاريخها، لكنه لم يخضع خضوعاً تاماً لبنيتها، إنما تحرر في طبيعة العلاقات التي تربط مكونات البنية السردية ونوعها، والوقوف على تشكل فن المقامة، بوصفه نوعاً من أنواع السرد العربي القديم، يقتضي التريّث أمام ذلك التيار.

5. المقامة والبنيات السردية المهمّشة.

في الوقت الذي وضع فيه الهمذاني أصول البنية التقليدية لفن المقامة، فأنه في عدد قليل من مقاماته، لم يلتزم القواعد التي نظمت معظم مقاماته الأخرى[32] تخلّى في بعض المقامات، عن

ثنائية الراوي والبطل، وهي من لوازم البنية التقليدية، واختفى أبو الفتح الإسكندري، فكان عيسى بن هشام يقوم أحياناً بمهمته فيكون مرة راوية، ويكون مرة أخرى راوية وبطل. خروج الهمذاني المبكّر على البينة التي أرسى دعائمها بنفسه، يعود إما إلى عدم ثبات البنية السردية للنوع في أول ظهوره، أو إلى رغبة الهمذاني في التنويع على البنية الأصل، لكن ذلك الخروج المحدود، العفوي أو المقصود، فتح الأفق، أمام سلسلة متواصلة من ضروب الخروج على البنية التقليدية في القرون اللاحقة، فظهرت البنيات السردية الهامشية متعددة الوجوه والمظاهر، من تغيب للبطل إلى اندغامه في الراوي إلى تخلي الراوي عن مهمته السردية، مما جعل عدداً كبيرا من المقامات العربية، طوال عشرة قرون تتحول إلى أخبار وصفية، ناهيك عن افتقارها إلى الشروط الخاصة بالنوع الذي تنتمي إليه.

أوضح محاولات التمرّد المبكرة على قواعد المقامة جاء بها ابن ناقيا، إذ لم يلتزم براوٍ محدد في مقاماته، وإن التزم ببطل واحد فيها هو اليشكري[33]، مما أفضى إلى بروز مظهر من المظاهر الجديدة، وهو إمكانية تعدد الرواة في المقامة، أما الغزالي، وهو معاصر لابن ناقيا، فجاءت مقاماته تقليداً للخبر العربي، ولم يكن معنياً فيما يبدو بالانخراط الجدي في فن المقامة، بدلالة قوله، إنه في مقاماته هذه كان يهدف إلى جمع "ألفاظ البلغاء، وفِقَر الحكماء، وسِيرَ الملوك المتقدمين، وكلام الأولياء، والأدباء الراشدين، وأعيان فوائد الكتب، ومختارات ما نقله، ونثره أهل الأدب، ومحاسن أشعار القدماء، والمحدثين، ومِلح أخبار الفضلاء والمتأدبين"[34]، الأمر الذي يؤكد أن مقامات الغزالي، ما هي إلا مرويات إخبارية لا تندرج في نوع المقامة، وهي تجاري أخبار الزهاد والأدباء في نصحهم الملوك والخلفاء، والأمراء، والولاة، والتي اصطلح عليها ابن قتيبة (276=889) من قبل بـ"المقامات" لا وصفاً فنياً لها، إنما دلالة على مجلس النصح والإرشاد[35].

وجاءت مقامات الزمخشري في القرن السادس، مثالاً جلياً، على الاستغناء عن البطل، والاكتفاء براوٍ يخاطب نفسه وعظاً. وكان الزمخشري يهدف فيها إلى مناجاة نفسه، إثر تجربة مرضٍ قاسية، ولم يأل جهداً كما يقول في "انتقاء ألفاظها، وأحكام أسجاعها، وتفويف نسجها، وإبداع نظمها، وإيداعها المعاني التي تزيد المستبصر في دين الله استبصاراً، والمعتبر من أولي الألباب اعتباراً"[36] ولما كان الراوي أبو القاسم (=وهي كنية الزمخشري) يعظ ذاته، فقد غابت الحكاية، وتحول النص إلى مناجاة اعتبارية جوانية للنفس، تفتقر إلى مكونات البنية السردية للمقامة، وصار الإرسال يصدر عن الراوي، ويرسل إليه في الوقت نفسه، وهو ما يختلف والإرسال السردي في المقامة، الذي يتجه إلى مروي له غير الراوي والبطل.

يمكن عدّ مقامات ابن الجوزي (597=1200) من التيار الذي لم يلتزم قواعد المقامة

التقليدية، وإنْ راعى فيها بعض تلك القواعد أحياناً، إذ انتخب لمقاماته راويةً بطلاً، سمّاه "أبا التقويم" رمزاً للعقل، وجعل ظهور هذا الراوي مقترناً بظهور راوٍ مجهول يسبقه مستعينا بضمير المتكلم، ففي مقامة "في وصف قاص"، يقوم الراوي المجهول، في مجلس خاص، بوصف شخصية أبي التقويم، يطلب إليه مَن في المجلس، أن يكتب إليه بالحضور، فما كان من الأخير إلا الوصول مسرعاً فينتخب له موضوعاً للمسامرة عن القصص، لأنها "أوفى الأقسام، وأوفر الحصص"[37]، فيروى للحضور قصصاً دينيّة عن آدم، ونوح، وعاد، وثمود، وشعيب، وقارون، وقوم سبأ، وإبراهيم، ويوسف، وداود، وسليمان، وعيسى، وأصحاب الكهف، ويختتم سلسلة قصصه، بسيرة الرسول محمد. وللتوفيق بين عدد القصص، والزمن الذي تستغرقه روايتها، يلجأ الراوي إلى تقسيم المقامة على خمسة أقسام، يستغرق كل قسم ليلة واحدة، وهو شكل جديد في المقامة العربية، لم تتوفر لنا بعد شواهد على وجوده إلاّ في مقامات ابن الجوزي، وهو يشبه إلى حدّ ما تركيب "ألف ليلة وليلة" سواء من جهة الراوي، أو المروي له، أو في تقطيع الحكاية، تبعاً لعدد الليالي الذي تستغرقه الرواية.

وتندرج في هذا السياق، مقامة للشاب الظريف (=شمس الدين بن عفيف التلمساني (687=1288) التي يرويها راوٍ واحد، وفيها ثلاثة أبطال، يقوم كل منهم، برواية حكايته للراوي[38]، وهو أمر لم يُعرف من قبل، يناقض مقامات ابن ناقيا الذي أوجد تعدداً في الرواة، والتزم بطلا واحدا. وتكاد "مقامة في قواعد بغداد في الدولة العباسية"[39] لظهير الدين الكازروني (697=1298) تنحو المنحى ذاته، إذ يتناوب فيها على الرواية شخصان، هما: قاضي تبريز الذي يؤمل نفسه زيارة بغداد، ورجل أخر لا يعلن عن اسمه، يصف له المدينة المنكوبة، وتفتقر المقامة إلى الحكاية، ولا تعدو سوى وصف مفصل للمدينة وما آلت إليه من خراب.

وحذا ابن الوردي (749=1349) حذو سابقيه، إذ جعل مقاماته وسيلة للتعبير عن قضايا متعددة، دونما عناية بالشخصية المركزية في المقامة[40]. ثم توالت محاولات الخروج على البنية التقليدية للمقامة، كما نجد ذلك في مقامات القوّاس (886=1481) الذي أوجد عدة أبطال لمقاماته، والسيوطي (911=1505) الذي أحال مقاماته على نمط من المناظرات، دونما عناية ببطل أو راوٍ، إنما جعل نفسه محوراً لمناجاة ذاتية[41] والخفاجي (1069=1658) الذي صرف همّه لنقد المظاهر الاجتماعية السيئة، دون اهتمام بقواعد فن المقامة. وفي هذا التيار تدخل مقامات الكريدي (1197=1782) والشيرازي (ق12هـ= ق18م) وأصبحت المقامة عند السويدي (1174=1760) وسيلة للتعبير الذي يقوم على الأمثال السائرة[42] وعند الورغي (1190=1776) وسيلة لمدح الولاة والأمراء[43].

المحاولات التي اندرجت تحت نوع المقامة ولم تلتزم قواعدها الصارمة، ما كانت سوى أعمال هامشية، لم يقيض لها أن تستأثر بالاهتمام، وكانت تستخدم وسيلة من وسائل التعبير عن قضايا ومواقف ومشكلات ذاتية أو موضوعية، ولم يكن هدف كتابها تقديم أعمال فنّية خالصة، شأن الرواد الأول للمقامة، وأصبحت المقامة عند المتأخرين كالشدياق (1305=1886) والأنصاري (1324=1906) وسيلة للدرس اللغوي، وعرض المعارف الخاصة الغريبة، والمعاني الغامضة، ومعرضاً لترادف الكلمات، والتعابير الغربية وكان الهدف التعليمي هو الموجّه الأول لكثير من تلك الأعمال، ولا يتردد كثير من الكتّاب، عن الإعلان، بأنَّ هدفهم تعليمي مباشر وليس فنياً، شأن محمد فريد وجدي (=ولد في عام1295=1887) الذي يقول"لسنا أول من اخترع هذا النوع من الأدب، فقد سبقنا إليه فطاحل كّتاب العربيّة الأقدمون: بديع الزمان الهمذاني، وأبو القاسم الحريري، وجار الله الزمخشري، وجلال السيوطي وغيرهم، تلا تلوهم في العصر الحديث: الشيخ ناصيف اليازجي اللغوي المشهور بسورية، فرأينا أن نحتذي شاكلتهم، ونترسم خطواتهم، بوضع مقامات أدبيّة، ترمي لأغراض تعليمية، وزدنا عن متقدمينا، بأن جعلنا الصيغة الفلسفية فيها متغلبة على سواها"[44].

والإشارة التي أوردها محمد فريد وجدي، وغيره من المحدثين، حول ترسّم خطوات السابقين، واحتذاء نموذجهم، لا تنطوي على الحقيقة، فالترسّم المزعوم، لم يكن اقتداء بالبنية السردية لنموذج الأقدمين بل هو نوع من الإقرار بفضل أولئك السابقين، وثمة فرق لا يخفي بين استلهام نموذج ما، وبين الإعجاب بصاحبه، أما التصريح الذي لا لبس فيه، بالهدف التعليمي للمقامة، فهو إقرار واضح، باستخدامها وسيلة في إيصال معرفة معينة، فلسفية أو لغوية أو تاريخية، الأمر الذي جعل النص الأدبي حاملاً لمحمول غريب عنه، وسيلته الحجاج والجدل والبراهين والقول المباشر الذي لا ينطوي على مقاصد رمزية، ومرام يمكن التحقق منها، دون اللجوء إلى الاستنطاق والتأويل، وهو ما لا يمكن أن يكون النص الأدبي معبراً عنه إلاّ بتخليه عن أدبيته، ووظيفته التي توحي بالمغزى، ولا تحيل على القصد مباشرة.

ولم تنتظم محاولات الخروج على البنية التقليدية للمقامة في اتجاه واحد، بل اتخذت مظاهر متعددة، كما وقفنا عليها، مما جعلها فردية، لم تكتسب إمكانية استقطاب مماثلة للنمط التقليدي، الأمر الذي يحتم علينا، الاقتصار على دراسة"البنية السردية" للشكل التقليدي، الذي يتصف بخصائص واضحة، تمنحه حق انتزاع صفة النوع السردي الخاص بين الأنواع الأخرى للسرد العربي القديم.

هوامش الفصل الخامس

1. الصحاح والقاموس المحيط والمعجم الوسيط، مادة "قوم".
2. شوقي ضيف، المقامة، القاهرة 8.
3. صبح الأعشى 14: 110
4. أحمد بن يوسف الكاتب، المكافأة، تحقيق أحمد أمين وعلي الجارم، القاهرة 3
5. نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة 1:1
6. م. ن. 1: 21
7. الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 2: 346
8. التنوخي، الفرج بعد الشدة، بيروت 1: 52
9. أبو المطهر الأزدي، حكاية أبي القاسم البغدادي، تحقيق آدم متز، هيدلبرج 1.
10. م. ن. 3 ـ 4
11. م. ن. ص 146
12. ابن شهيد الأندلسي، رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني، بيروت 09 ونص الرسالة ورد في كتاب الذخيرة لابن بسّام ق 1 مج 1: 245 ـ 310.
13. أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق على شلق، بيروت 89.
14. جولد سيهير، مذاهب التفسير الإسلامي، ترجمة عبد الحليم النجار، القاهرة 71.
15. الحريري، مقامات الحريري، بيروت 13.
16. م. ن 11.
17. صبح الأعشى 41:011.
18. خزانة الأدب1: 295
19. صبح الأعشى 14: 125 ـ 126، وخزانة الأدب 1: 295
20. المثل السائر 1: 27 29
21. صبح الأعشى 14: 124 ـ 126
22. زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، بيروت 1: 243.
23. الحصري، زهر الآداب 1: 273 ـ 274
24. حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، تونس 11 ـ 12
25. فدوى مالطي دوجلاس، بناء النص التراثي، بغداد 95
26. المكي، نزهة الجليس ومنية الأديب الأنيس، النجف 2: 3، وشذرات الذهب4:50وكشف الظنون2: 1788
27. بروكلمان، تاريخ الأدب العربي 5: 144
28. أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، بيروت 397 وميكال، الأدب العربي 83
29. ابن الصيقل الجزري، المقامات الزينيّة، تحقيق عباس مصطفى الصالحي، بيروت 76

30. انظر قائمة الشروح في بروكلمان، تاريخ الأدب العربي 5: 147 ـ 150
31. فكتور الكك، بديعات الزمان، بيروت 126.
32. وهي: الصميرية والمغزلية والنهيدية والبغدادية والغيلانية والتميمية والبشرية
33. يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، مكة المكرمة 167
34. الغزالي مقامات العلماء بين يدي الخلفاء والأمراء، تحقيق محمد جاسم التميمي، بغداد 44.
35. عيون الأخبار، 2: 333 ـ 343
36. الزمخشري، شرح مقامات الزمخشري، بيروت 12
37. ابن الجوزي، مقامات ابن الجوزي، تحقيق محمد نغش، القاهرة 14
38. التلمساني، المقامة، ملحقة بديوان محمد بن يوسف الشيباني، تحقيق محمد سليم الأنسي، بيروت 13
39. الكازورني، مقامة في قواعد بغداد الدولة العباسية، تحقيق كوركيس عواد وميخائيل عواد، مجلة المورد عدد 4/ 1979، بغداد 428
40. فن المقامات بين المشرق والمغرب 245.
41. محمد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، القاهرة 49
42. السويدي، مقامة الأمثال السائرة، القاهرة 14.
43. الورغي، مقامات الورغي ورسائله، تحقيق عبد العزيز الفيزاني، تونس 26
44. محمد فريد وجدي، الوجديات، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، بيروت 43

الفصل السادس

البنية السردية للمقامة العربية

1. بنية الاستهلال السردي.

حينما يغامر قارئ معاصر، ويلتقط مقامات الهمذاني، أو الحريري، أو ابن الصيقل الجزري، أو السرقسطي، فإن الأمر الذي يلفت انتباهه التعقيدات اللغوية، والصناعة اللفظية المبالغ فيها، وسيلحظ أن الحركة السردية للشخصيات تتوارى خلف كثافة الأسلوب ووعورته، وبالكاد ترتسم في مخيلته صورة العالم السردي لتلك المقامات، وفيما يمضي مخترقا سطح النص بصعوبة بالغة، وكأنه يزيح صخورا تعوقه، باتجاه العمق، فسيصاب بخيبة أمل لأن مدار الأحداث ومركزها الكدية والاحتيال، وسيجد صعوبة بالغة في استكشاف الدلالة الخاصة بالمهمّشين والمنبوذين، والبنى الاجتماعية الطاردة للفكر، فتدفع الشخصيات للارتحال الدائم، وستفلت لكل ذلك منه نبضات التمرّد، والسخرية المرّة، والفكاهة الجارحة، والمفارقة، والالتباس، والتنكّر، وعموم مظاهر الاحتجاج والرفض الضمنية لكثير من التعاليم الأخلاقية التي عاصرت ظهور النصوص، فغرابة الأسلوب، والألفاظ المهجورة، ستحولان دون اقتراب القارئ إلى كل ذلك، فالمعنى "يتوارى في أفق عائم، ومن أجل الوصول إليه يجب اقتحام عقبة الغريب والمجازات. الكتابة المرموزة مبنية بشكل يحفر مسافة بين الدال والمدلول: لذا فهي بحاجة إلى عملية شاقة لفكّ الرموز"[1].

وكلما توغل القارئ في الزمن بعد عصر الهمذاني زاد غموض النصوص وإبهامها، قد يفكر، لحظة ما، بأنه ضحية ألاعيب لفظية وبلاغية مستغلقة. ولكن هل من الصواب تحميل هؤلاء الكتّاب وزر معاناة القارئ، وهو يداري حيرة منفرة في البحث عن دلالات الألفاظ في المعجمات أو الحواشي الشارحة للنصوص؟ الغالب أنهم لم يفكروا بهذا القارئ المفترض الذي ظهر بعد هذه القرون الطويلة، ولم يتخيلوا النسق اللغوي الذي سيتربّى عليه، ويعتمده في مقاربة نصوص الأدب، نسق التراسل الحرّ وغير المقيّد، فهم كتبوا مقاماتهم امتثالا لنسق لغوي وثقافي خاص بعصرهم، بل أنهم أعابوا على القدماء البداهة الأسلوبية، واجتناب الغريب، وكأنهم يتهمون السلف بالسطحية. أدبهم يحوم في أفق مباشر لا عمق فيه. في

المقامة الجاحظية، يوجّه الهمذاني نقدا مباشرا لسلاسة الجاحظ، ويصف أسلوبه بأنه" قليل الاستعارات، قريب العبارات" فماذا جرى لتنقلب المعايير القديمة والحديثة، وتظل الكتابة النثرية الوسيطة مملوءة بالاستعارات، وبعيدة العبارات؟ نفهم ذلك في ضوء التمازج الثقافي والعرقي. لم يعد التفكير ولا التعبير خطيين، دخل المكوّن الأجنبي حاملا معه تركيباته الأسلوبية والعقلية، جرى تطعيم ثقافي عام، صارت الكتابة صنعة، وليس تعبيرا عن بداهة.

اتصفت أساليب الكتابة النثرية والشعرية بالتعقيد، ودرجة التمثيل فيها اختلفت. غزاها الغموض، وفُرّق بين وجوه التشبيه، ولمعرفة المقاصد ينبغي بذل الجهد، واللجوء إلى التأويل. شعرت الآداب الجديدة بحاجتها إلى الانفصال عن الآداب القديمة. تهجّم كثيرون على الشعر والنثر القديمين، وامتد الشكّ إلى صلاحية ذلك الأدب الذي أصبح جزءا من ذاكرة وليس مكونا فاعلا من ذائقة جديدة. أما القارئ الحديث فتلقّن نمطا مغايرا، وبالمقارنة فهو بالنسبة للهمذاني، مثل الهمذاني بالنسبة للجاحظ، الكتابة والقارئ يتلازمان في سياق ثقافي، حينما يبتعدان عن ذلك السياق يسقطان في هوّة الجهل وسوء الفهم. القارئ الحديث إن دفعته الحاجة، أو الفضول، للعودة إلى المقامات، فذلك يقع في حيّز محدود: معرفة آداب الماضي، ودراستها، وبالنسبة له، فتلك النصوص المستغلقة لم تعد تُسهم في الإجابة عن مشكلاته، واستعارته لها من الماضي عديمة الجدوى، دافعها الفضول أكثر من الفائدة، يحسب أنه يعود زائرا إلى عالم مهجور. ثمة مسافة تفصله عن كل شيء في تلك النصوص البكماء.

تظهر هذه المفارقة بين القارئ الحديث وكتّاب المقامات بفعل المغايرة الثقافية، وغياب التواصل، فالكاتب والقارئ ينوءان تحت حمل ثقيل مشترك: كتابة النص في عصر له شروطه وقراءته في عصر آخر بشروط مختلفة، وعملية التلقّي التي تعبّر عن الشراكة التواصلية بين الاثنين تكشف صعاب الفهم والتأويل. صعاب تتعقّد أحيانا فتتحوّل إلى سوء تفاهم. سوء التفاهم قائم الآن بين المقامات والقرّاء. تقبع المقامات وشروحها في رفوف معتمة، ويعزف القرّاء عنها بصورة عامة، إلا لفضول أو درس إجباري.

أصبحت تلك النصوص الممتعة، والمفعمة بالحركة والمغامرة، والمصنوعة بمهارة لغوية عالية، اليوم مركونة في الخزانات الخلفية لدور الكتب، لا يكاد يقبل أحد عليها. يتوقف دارس عابر، أو فضولي لمعرفة جانب من أدب الماضي. ذلك ما آل إليه مصير تلك النصوص التي كانت تجذب القرّاء والمستمعين، فتخلب ألبابهم، وهي تطوف بهم في مدن دار الإسلام شرقا وغربا، والآن توارت تلك النصوص، واختفت معظم المدن، وتفتّت دار الإسلام نفسها، وبغياب الحواضن الثقافية الملهمة والموجّهة لتلك النصوص انحسر وجود المقامات، ولم تنخرط في الوعي العام، كما كان الأمر في العصور الإسلامية الوسيطة،

أصبحت المقامات اليوم حاجزا بين عصرين وثقافتين. فمن الذي ينبغي أن يتخطّى حبسته؟ الهمذاني والحريري وابن الصيقل الجزري والسرقسطي أم القارئ في عصرنا؟.

فكرة الانحباس في نسق ثقافي ليست جديدة، إنها ملازمة للثقافات والآداب منذ القدم، فحيثما يكون الأمر خاصا بهذه الشبكة الرمزية من الألفاظ والمعاني والتمثيلات النصيّة، فلابد من الامتثال لقاعدة واحدة لا غير: مراعاة قواعد التواصل بين المرسل والمتلقّي ضمن عصر ما وثقافة معينة. لم يكن كتّاب المقامات على خطأ، فقد امتثلوا لمعايير عصرهم، وليس القارئ الحديث بخاطيء، فله معياره الخاص، لكن الخطأ يظهر حينما نقوم بتجريد النصوص من مرجعياتها ومعاييرها وأنساقها، ونهمل ذخيرة القارئ، ونجرّده من ثقافة عصره، أو نحبسه بقوّة فيها. من الخطأ اعتبار المقامات أدبا صالحا لكل عصر، ولا يمكن أن يكون أي نص صالحا لجميع العصور، فكرة التجريد والتعالي، وعزل النص عن سياقاته الثقافية، تلحق ضررا مشتركا بالنصوص ومتلقّيها على حد سواء. أدب الماضي يحتاج إلى مهارة، ودراية، ومران، وخبرة، والتمكن منه يحتاج إلى ارتحال متواصل في مظانه.

كيف يُفهم التعقيد الظاهر في المقامات لقارئ اليوم على أنه من بداهة القرن الرابع؟ هل يصبح الإبهام المتصنّع بداهة؟. تُجمع مصادر معاصرة للهمذاني أنه كان صاحب بداهة وارتجال، الثعالبي يؤكد في كتاب "يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر" أن الهمذاني كان خارقا في بداهته، له القدرة على معالجة كل المعاني التي تقترح عليه من عويص الشعر والنثر، فـ "يرتجله في أسرع من الطرف"[2].

وشاع أنه يتصف بذكاء خاص، وعرف في الكتابة النثرية بأنه كان يلبي مقترحات مفاجئة في ختام كل جلسة، فيرتجل أمام الحضور مقامة، هي مسك الختام في المجلس، وكان هذا تقليدا ثقافيا شائعا، فالليالي، تختتم، في كتاب" الإمتاع والمؤانسة" لأبي حيان التوحيدي، بملحة الوداع، وكنا رأينا كيف أن الخرافة، كانت استجابة لغرض مقترح في مجلس. فكرة بداهة البديع، وارتجاله، أكدها الشارح الأكبر لمقامات الحريري، الشريشي، ففي سياق توضيحي، أورد بأنّ الهمذاني كان يطلب من الحضور في مجلسه أن يتقدّموا بمقترح، فيبادر لتوّه، مرتجلا مقامة موافقة للغرض المقترح[3].

لكن تفصيلا أكثر سعة وفائدة يأتي في كتاب "قري الضيف" يلم بالخلفيات الثقافية للهمذاني، ويفسر البداهة التي نحن بصدد مناقشتها، قال إن الهمذاني، هو" بديع الزمان، ومعجزة همذان، ونادرة الفلك، وبكر عطارد، وفرد الدهر، وغرة العصر. ومَن لم يلق نظيره في ذكاء القريحة، وسرعة الخاطر، وشرف الطبع، وصفاء الذهن، وقوة النفس. ومَن لم يدرك قرينه في ظرف النثر وملحه، وغرر النظم ونكته. ولم ير ولم يرو أن أحدا أبلغ مبلغه من لب الأدب وسره، وجاء بمثل إعجازه وسحره، فإنه كان صاحب عجائب وبدائع

وغرائب؛ فمنها أنه كان ينشد القصيدة التي لم يسمعها قط، وهي أكثر من خمسين بيتا، فيحفظها كلها، ويؤديها من أولها إلى آخرها، لا يخرم حرفا، ولا يخل بمعنى، وينظر في الأربعة والخمسة أوراق من كتاب لم يعرفه، ولم يره، نظرة واحدة خفيفة، ثم يهذّها عن ظهر قلبه هذّاً، ويسردها سردا. وهذه حاله في الكتب الواردة عليه، وغيرها.

وكان يقترح عليه عمل قصيدة، أو إنشاء رسالة في معنى بديع، وباب غريب فيفرغ منها في الوقت والساعة والجواب عنها فيها. وكان ربما يكتب الكتاب المقترح عليه فيبتدئ بآخر سطر منه، ثم هلمّ جرا إلى الأول، ويخرجه كأحسن شيء وأملحه، ويوشّح القصيدة الفريدة من قوله بالرسالة الشريفة من إنشائه، فيقرأ من النظم والنثر، ويروي من النثر والنظم، ويعطي القوافي الكثيرة، فيصل بها الأبيات الرشيقة، ويقترح عليه كل عويص وعسير من النظم والنثر، فيرتجله في أسرع من الطرف على ريق لا يبلعه ونفس لا يقطعه، وكلامه كله عفو الساعة، وفيض البديهة، ومسارقة القلم، ومسابقة اليد، وجمرات الحدة، وثمرات المدة، ومجاراة الخاطر للناظر، ومباراة الطبع للسمع.

وكان يترجم ما يقترح عليه من الأبيات الفارسية المشتملة على المعاني الغريبة بالأبيات العربية، فيجمع فيها بين الإبداع والإسراع إلى عجائب كثيرة لا تحصى، ولطائف يطول أن تستقصى. وكان مع هذا كله مقبول الصورة، خفيف الروح، حسن العشرة، ناصع الظرف، عظيم الخلق، شريف النفس، كريم العهد، خالص الود، حلو الصداقة". وأخيرا ينتهي إلى أن الهمذاني أملى مقاماته و"ضمنها ما تشتهي الأنفس، وتلذ الأعين، من لفظ أنيق قريب المأخذ، بعيد المرام، وسجع رشق المطلع والمقطع كسجع الحمام، وجدّ يروق فيملك القلوب، وهزل يشوق فيسحر العقول"[4]. مدونة متنوعة، حينما نتأملها نرمي القارئ الحديث بالجهل، لأنه لم يعدّ ثقافيا لفهم هذه الدرر الثمينة التي خلفها بكر عطارد.

ينبغي الآن أن نعيد النظر في كل من المفهومين الأساسيين: التعقيد والبداهة، ففي الجدال النقدي والأدبي الذي انبثق قبل عصر الهمذاني، وظهر بسبب انشقاق في الذائقة الأدبية، بين القدماء وأتباعهم من شعراء البداهة والارتجال، كالبحتري، والمحدثين الذي تنكّبوا لذلك كأبي تمّام، فأحلوا التعقيد والصنعة محل البداهة الموروثة، كانت البداهة في ذلك العصر تحيل على الأصالة والاعتراف بالمديونية لتراث القدماء، وامتثالا لمعايير عمود الشعر، فيما كانت الصنعة مروقا، وادعاء تأسيس معايير جديدة، ولم يقتصر الأمر على كون الجدال ظل أدبيا، إنما كان جزءا من جدل عام حول انشقاق بين قواعد موروثة، شبه مقدسة، لكنها غير كفوءة، ومعايير جديدة، غامضة، ومازالت محلّ شك.

وفي ضوء ذلك كيف يمكن قبول تعقيد الهمذاني، بعد أكثر من قرن من الصراع بين البداهة والصنعة، على أنه نموذج للبداهة النثرية؟ يمكن أن يظهر تفسيران، أولهما التحوّل

العميق في الوعي الأدبي، بحيث صار أسلوب الهمذاني مثالا للبداهة. مرّ نحو قرن على معركة القديم والحديث في الشعر، ومثلها على المنازعة المشابهة في النثر، حتى أن القديم صار محل سخرية. الهمذاني سخر من الجاحظ لأنه امتثل لذلك النسق، وكان أبو نواس سخر من الشعراء القدماء، ولكن التفسير الأكثر كفاءة في هذا السياق يتعلّق بموضوع الصيغ الجاهزة، ذلك الرصيد اللغوي والتخيلي الذي يتدرب عليه الكتّاب، وينتقون منه ما يناسب أغراضهم وحاجاتهم.

كان الشاعر الجاهلي يعوم وسط صيغ شعرية جاهزة، تتكرر في المقدمات الطللية، وفي الرحلة، وفي الغرض. غالبية الشعراء الجاهليين كانوا يستخدمون صيغا لفظية ووصفية من رصيد مشاع بين الجميع، الاختلاف بينهم في درجة توظيف الصيغ، وليس في نوعها. وهو أمر نجده في الشعر العذري في العصر الأموي الذي ينهل من معجم محدود استنزفه الشعراء فتماثلت أشعارهم. في الحالتين يظهر التماثل في طرق التعبير، والوحدات المعنوية، وفي تكرار المشاهد، ومكونات القصيدة، حتى تختلط على القارئ خصوصيات الشعراء الجاهليين والعذريين، وفي العصر العباسي الأول تماثل الكتّاب في أساليبهم، وبالنظر للدور الوظيفي للكتابة النثرية في الدواوين فقد انحبس الجميع في مجال مشترك في معجمه اللغوي، ثم تضخّم رصيد الصيغ الجاهزة، وجرى تصنيف العبارات الجاهزة في كتب شاعت في تلك الفترة، يعود إليها الكتّاب لتلبية حاجاتهم، وصارت قوالب يتدرّب عليها الجميع، وانتهى الأمر إلى ظهور صيغ نثرية ثابتة يتعلّمها الكتّاب بالتدريب والمران، ويتفنّنون في توظيفها في رسائلهم، وخطبهم، ومقاماتهم.

يرجّح أن بداهة الهمذاني، ووصفه بالارتجال، أتت من قدرته الفائقة السرعة، في تشكيل نصوص تنهل من الرصيد المدرسي الثابت للصيغ الجاهزة، فمهارته مهارة انتقاء، وبداهته بداهة اختيار، وعرف عنه قدرته في التدرّب على أساليب كثيرة في فن التعبير، تباهى بها في منازعته مع الخوارزمي، ويبدو أنه انتصر لأنه لفت الانتباه إلى قدرته في سرعة الانتقاء بحضور كاتب كبير، وتلك كانت مأثرة حسبت له من تلك اللحظة. صار الهمذاني يرتجل بثقة مستعينا برصيد جاهز، شأنه في ذلك شأن شعراء الجاهلية، والشعراء العذريين، وشعراء التصوّف، والشعراء المداحين، جميعهم يمتحون من بئر واحدة، ويرحلون في أرض مستكشفة. كلهم يستعينون بصيغ ثابتة تطورت عبر الزمن، وأمكن تعلّمها، كما تتعلم فنون البلاغة، والعروض، ومطالع القصائد، والاستهلالات النثرية، وفيما بعد سوف تزدهر الصيغ الثابتة، فالمرويات الشعبية، وبخاصة السيرية، تقوم هياكلها الكبرى، ومعظم مشاهدها السردية على قدرة توظيف الرواة للصيغ الجاهزة. التكرار في كل أدب يستند إلى الصيغ

الثابتة. لم تنتج المقامات من ذلك. ليس القارئ الحديث على خطأ إلا إذا عدّت الصيغ الجاهزة الدعامة الأساسية لكل كتابة، وفي هذه الحال فقط يكون القارئ على خطأ.

تبدو المقامات الآن، وكأنها، لجمالها وقوتها وفتنتها، من فنون العقوق، تنكر نسبتها، وتتهجم على مرجعياتها الكبرى، إنها لعوب تخفي وتعلن، تضمر وتظهر. موقف الهمذاني من الجاحظ يكشف جزءا من حالة الالتباس، فالمقامات نقضت البداهة النثرية، ووصمت الجاحظ بضحالة الأسلوب، لكنها استلهمت روح الهزل والسخرية، وهي المكونات التي أرساها الجاحظ في كتاب البخلاء. لعب الجاحظ على المبالغة والمفارقة، وتضخيم الخطأ، فبخلاؤه يتبارون في فلسفة البخل داخل مجتمع عرف عنه الكرم. لا يقوم الجاحظ باستحضار النسق القيمي الخاص بالكرم، فلا يكاد يذكر الطائي، لكن التفنن بالبخل تُقدّم له وجوه كثيرة، فكلما تصورنا أن بخيلا بلغ النهاية في بخله، تفوّق عليه بخيل آخر، وهذا النسق المتصاعد من السباق، لا يفهم بذاته إنما بعرضه على الخلفية القيمية في الثقافة العربية عن الكرم، وفجأة توضع الصورتان البيضاء والسوداء جنبا إلى جنب. الجاحظ يتصف بحساسية عالية، يبالغ في سياق لا لكي يجعلنا ننسى سياقا مناقضا بل ليدفعنا إلى استحضاره.

عموم المغامرات التي يخوضها أبطال المقامات، وفيها القواعد الكاملة للبخل، تظهر ضمنا المفارقة في تقمص دور المهرّج، والقرّاد، والواعظ، والمحتال، والمكّدي، استبعدت المقامات جانبا من الجاحظ واستحوذت على جانب آخر منه. يلبس أبطال المقامات كل مرة لبوسا خاصا لطعن نسق ثابت من القيم، لا يظهر نسق القيم الثابتة، لكنه عبر تكرارية الاحتيال، والإيماءات المضمرة، وتمثيل الأدوار السخيفة، وقبول الذل، يحضر في ذهن المتلقي بقوة كاملة، ففي الأدب لا نحتاج إلى تقرير الأشياء على نحو مباشر، إنما الإيحاء بها عبر المفارقة والمناقضة. هذه المفارقة ليست جديدة في الثقافة العربية، إنها مثل ثنائية مجون الليل وتقوى النهار، التي تتجلّى في مجالس العباسيين المتهتكة ليلا والوقورة نهارا، يظهر ذلك في ألف ليلة وليلة، وفي كثير من أخبار المجالس، كتاب الإمتاع والمؤانسة، يقدم تلك الثنائية لكن في إطار صارم من الوقار، وبالتهتك والفحش يستبدل انفلات الحوار، وطعن العموميات الأخلاقية، وصدام النحو مع المنطق، تتنوع الثنائيات الضدية، لكنها تمتثل لروح جديدة، كسر التفكير والسلوك اللذين يؤكدان بعدا واحدا. حلّ التنوّع محل التفكير ببعد واحد. المقامات تتضمن هذه المساجلة العميقة بين أسلوب جديد، وتوترات ثقافية، وحاجة لعدم الاستقرار، والبحث الدائم عن المجهول.

انشغال القارئ بالصعاب اللغوية، والمماحكات اللفظية، والألغاز والأحاجي، والبحث عن طريقة مناسبة لعبور الهوّة التي تفصله عن المقامات سيصرفه عن أهم قضية سردية فيها، تلك القضية التي يمكن صوغها بالسؤال الآتي: مَنْ الراوي في المقامة؟ أي ما البوابة التي من

خلالها يدلف القارئ إلى العالم التخيلي للمقامات؟ الذهن سينصرف إلى أولئك الرواة المعروفين الذين يظهرون في مستهلها كعيسى بن هشام في مقامات الهمذاني، والحارث بن همام في مقامات الحريري، والقاسم بن جريال في مقامات ابن الصيقل الجزري، ثم أبي التقويم في مقامات ابن الجوزي، وسهيل بن عباد في مقامات اليازجي، وغيرهم؛ لأن هؤلاء الرواة يقدّمون أبطالاً معروفين كأبي الفتح الإسكندري، وأبي زيد السروجي، وأبي نصر المصري، وميمون بن خزام، وسواهم، ولكن إجابة مثل هذه ستكون غير صحيحة، لأنها أهملت التحقق من صواب الأمر، فالراوة المذكورون ما هم، في حقيقة الأمر، إلا رواة من الدرجة الثانية، يتقدّمهم في جميع المقامات العربية رواة مجهولون، وإليهم يجب أن تعزى رواية المقامات، وعلى نقيض أولئك الرواة المعروفين الذي يتكفّلون بمتابعة بطل المقامة، فهؤلاء الرواة يتخفّون وراء ضمائر غائبة أو متكلّمة، يستترون في تضاعيف جملة الاستهلال التي تفتتح بها المقامات تاركين أمر الرواية لغيرهم. ندرة المعلومات عنهم، وتحفظهم في الظهور، وتكتّمهم، وإيجازهم، جعل الأذهان تنصرف إلى الرواة المعروفين لتنسب إليهم مهمة ليست لهم. إنهم رواة من الدرجة الأولى أمام المروي له. سنقف على جمل الاستهلال في بعض نصوص المقامات، ونعود للسؤال بعد ذلك، من يروي في المقامات العربية؟

جملة الاستهلال هي مفتاح النص، وهي صيغة إسنادية مثّلت باستمرار سمة ثابتة ومميزة، بها مُهرت المقامات وعُرفت، صيغة تذكّر بالأصل الشفوي للمقامات. جملة الاستهلال الآتية " قال عيسى بن هشام" تأتي مفتتحاً لمقامة واحدة عند الهمذاني، وجملة "حدثني عيسى بن هشام" مفتتحاً لمقامتين، وتستأثر ثمان وأربعون مقامة بجملة "حدثني عيسى بن هشام" ، وجمل الاستهلال في مقامات الحريري، تتوزع بالصورة الآتية "حدث الحارث بن همام" و"حكى الحارث بن همام" و"روى الحارث بن همام" و"أخبر الحارث بن همام" . ومرّة واحدة تأتي صيغة" قال الحارث بن همام" . أما مقامات ابن الصيقل الجزري فتتوزع بالتساوي على الصيغ الأربع الآتية"حكى القاسم بن جريال" و"حدث القاسم بن جريال" و"أخبر القاسم بن جريال" و"روى القاسم بن جريال" بحيث تشكل تلك الصيغ نسقاً متعاقباً، تتكرّر كل صيغة بعد الصيغ الثلاث الأخرى، ويطرد أمر الاستهلال في المقامات العربية الأخرى، على هذا النحو أو ما يشابهه.

يحسن بنا الآن إعادة السؤال، بعد أن توافرت لدينا معطيات كافية للجواب، مَن الذي ينطق جمل الاستهلال هذه؟ أهُمْ أولئك الرواة الذين ذكرناهم؟ الجواب، كلا فصيغ الاستهلال سواء جاءت بصيغة المفرد أو الجمع، المتكلم أو الغائب، إنما تستند إلى رواة نجهل عنهم كل شيء، وفي مقدمة ذلك نجهل أسماءهم، وما صيغ الاستهلال التي ذكرناها

إلا أقنعة يطلّون على المروي له من ورائها، ثم سرعان ما يختفون، بعد أن يتيقنوا أن الرواة المعروفين سيقومون بمهمتهم على خير ما يرام، إذ يمكن عدّ جمل الاستهلال إيذاناً للرواة المعروفين بالبدء بالرواية، فهم حالاً يبدأون، إثر انتهاء جملة الاستهلال، وعليه يمكن التأكيد على أن مَنْ يؤطّر المقامة سردياً هو راوٍ مجهول، وداخل مستوى روايته، يظهر راوٍ معلوم، يقوم هو الآخر برواية أفعال البطل، وأحياناً، بعد هذه السلسلة المتعاقبة من الرواية، يقوم البطل، برواية أفعاله، كما في المقامة الكوفية للحريري، حيث تنتهي سلسلة الرواة بأبي زيد السروجي، وهو يروي للحارث بن همام ما جرى له، وهنا ستظهر ـ كما سيتضح ـ ثلاثة مستويات من السرد.

جملة الاستهلال القصيرة لا تعطي تصوراً عن هذا الراوي المجهول الذي يتخفّى في ثناياها، كما لا تكشف أبداً عن رؤيته للعالم الفني الذي يدشن لظهوره، وهو يتجنب أي تعليق أو ملاحظة بشأن الراوي الذي سيتكفل بمهمة الرواية بعده، ولا شأن له بالبطل وأفعاله. هذا ما يمكن قوله حول غياب رؤية هذا الراوي، أما دوره في البنية السردية فيتمثل بأنه البوابة التي من خلالها تمرُ المقامة إلى المتلقّي، وهكذا أصبح جزءاً من بنية المقامة، إذ لا يمكن تصوّر وجود مقامة دون واحدة من جمل الاستهلال التي ذكرناها، فهي العلامة الدالّة التي اقترنت بالبنية التقليدية للمقامة العربية، وصارت تعرف بها. تستدعي جملة الاستهلال كل شيء من الماضي: الصيغ ماضية، والجملة الأولى على لسان الراوي المعروف تأتي بصيغة الماضي، والواقعة المستحضرة تأتي من الماضي.

وهذا يكشف ثلاثة مستويات زمنية في بنية السرد، إذ تندرج كل رواية في سياق رواية أخرى، فتتعدّد درجات الرواية بداية من مستوى الراوي المجهول، مرورا بالراوي المعلوم، وانتهاء بفعل الشخصية، هذه الحركة المتراجعة لمستويات السرد من المجهول إلى المعلوم، ومن الرواية إلى الحكاية، تجعل المتلقّي ينزلق متراجعا مع النص ليصل الحدث الذي يمر بمستويات عدة قبل أن يصل إليه. الصيغة الإسنادية لجملة الاستهلال ترسم في أفق القاريء ترقّبا لظهر حكاية، فتؤدي بذلك وظيفة سردية، وتحيل على نسق شفوي من التعبير فتؤكد ارتباط المقامة ببنية ثقافية معينة. ونورد الأمثلة الآتية، كي نخلص إلى بيان آلية عمل الراوي من الدرجة الأولى الذي يمثل مستوى أول من مستويات الراوي المفارق لمرويِّه:

1. ورد ما يأتي في المقامة "البخارية" للمهذاني "حدثنا عيسى بن هشام، قال: أحلّني جامع بخاري يوم وقد انتظمت مع رفقة في سمط الثريا.. "(5).

2. وورد ما يأتي في المقامة "الحلبية" للحريري "روى الحارث بن همام، قال: نزع بي إلى حلب، شوق غلب، وطلب ياله من طلب، وكنت يومئذ خفيف الحاذ، حثيث النفاذ.. "(6).

3. وورد ما يأتي في مقامة شمس الخلافة للوهراني "حدثنا عيسى بن حماد الصقلي، قال: لما اختل في صقلية الإسلام، وضعف بها دين محمد عليه السلام، هاجرت إلى الشام بأهلي، وجعلت جلّق محط رحلي "[7].

4. وورد ما يأتي في المقامة "الواسطية" لابن الصيقل الجزري "حكى القاسم بن جريال، قال: اتخذت مدة من الدهر الأدهم، والعصر المحلوك الأسحم، بالحبشة داراً. . "[8].

5. وورد في مقامة "الكواكب الدرية، في المناقب البدرية: للقلقشندي ما يأتي "حكى الناثر بن نظام، قال: لم أزل من قبل أن يبلغ بريد عمري مركز التكليف، ويتفرق جمع خاطري بالكلف بعد التأليف. . "[9].

6. وورد في مقامة لابن شرف ما يأتي "حدثني الجرجاني، قال: كان فتى بجرجان من أبناء الأقيال، قد جمع إلى النهاية في المال الغاية في الجمال "[10].

7. وورد في المقامة "الممشية" للشدياق ما يأتي "حدّس الهارس بن هشام، قال: كنت سمعت كثيراً عن النساء حتى كدت أمنى بالنساء. . "[11].

تنتمي نماذج الاستهلال التي أوردناها إلى جماعتين من كتّاب المقامات، جماعة عرفت بانصرافها إلى هذا الفن، وإجادته له، كالهمذاني، والحريري، وابن الصيقل الجزري، وأخرى انصرفت إلى فنون أدبية غير المقامة، لكنها أولت هذا الفن بعض اهتمامها، كالوهراني، والقلقشندي، وابن شرف، والشدياق. أوردنا ذلك لنبيّن أن بنية الاستهلال السردي تخضع لصيغة ثابتة لم تتغير مع الزمن. وسواء أكان الاستهلال يعتمد على صيغة الإفراد أو الجمع أم صيغة الغائب أو المتكلم، فإن الأفعال "حدّث، روى، حكى، أخبر "تحيل على الماضي، وتحمل في طياتها صوت راوٍ ينبعث منه، موجهاً روايته إلى مروي له غائب، لا يُعرف أمره، وهذا يؤكد أن الاستهلال السردي إطار لا غنى عنه، ينظم عملية الرواية والتلقّي معاً، وهو في الوقت الذي يحيل على راوٍ مجهول، فإنه يلمح أيضاً إلى مروي لهُ مجهول، يقع في نفس مستواه في البنية السردية للمقامة. إن تركيب الاستهلال، يكشف ما يأتي:

1. إن الاستهلال السردي ما هو إلا نوع من الإسناد المركّب الذي انحدر من تقاليد الإسناد في فن الخبر، ولكنه غيّر في صورة ذلك الإسناد، سواء بالتخلّص من بعض حلقاته، أم في الاكتفاء بضمائر تحيل عليها، لتوافق البنية الفنية الجديدة.

2. إن الرواية الثانية المنسوبة لراوٍ معلوم، تندرج ضمن رواية أولى منسوبة لراوٍ مجهول.

3. إن الاستهلال السردي يتضمن تعدداً في مستويات الراوية.

صيغة الاستهلال السردي التقليدية في المقامة "حدثنا. . . قال" التي رسَّخ وجودها الهمذاني، تكشف أن الراوي ينسب إليه حق رواية ما قال به راوٍ أخر، وفيما يغيب الراوي المجهول، يظهر ذلك الراوي بوصفه شاهداً على الوقائع والأحداث التي يرويها، وإليه تبعاً لذلك، تعزى مهمة تشكيل بنية الحكاية، بما فيها من حدث وشخصية وفضاء يحتويهما، وصيغة الاستهلال، تفتح أفق توقع لنمط من الوقائع التي تقترن بشخصية محددة الصفات، محددة الأفعال. كشف التحليل عن دور الراوي المجهول الذي يشرع بوابة الرواية أمام الراوي المعروف، فإلى ذلك الراوي يتجه اهتمام الفقرة اللاحقة.

2. الراوي المفارق لمرويِّه وبناء العالم السردي.

حظي رواة المقامة العربية، بأهمية استثنائية جعلتهم أعلاماً في تاريخ الأدب العربي القديم، وانصبّ الاهتمام بخاصة على عيسى بن هشام، والحارث بن همام، صار الرواة أشهر، في بعض الأحيان، من المؤلفين، وطريقتهما في السرد مثلا يحتذى، المويلحي، في مطلع القرن العشرين، احتفى بذلك، وحرص على تسمية كتابه "حديث عيسى بن هشام" فاستلهم التسمية والصيغة بالدرجة الأولى، والغرض والغاية بالدرجة الثانية. حينما يذكر عيسى بن هشام، والحارث بن همام، تشنّف الإسماع لترقّب الحديث عن تلك الفترة الزاهية من الأدب السردي الموقّع، والمحيّر، والبرّاق، فمعهما نرتحل بحرية تامة عبر المدن، والفيافي، والبحار، من عّمان إلى أرمينيا، ومن بخارى إلى الإسكندرية. التطواف المبهر يبعث رنينا في النفس، وطربا لتلك الحرية في عالم لم تعرف فيه بعدُ الحدود الجغرافية الضيقة. العالم الوسيط حيث الجامع المشترك هو الشعور بهوية ثقافية عامة يتخطّى الأعراق. عالم شعوري لا يعرف سوى تخوم شبه وهمية، يحوم في أطرافه الرواة بحثا عن أشخاص متنكرين، هاربين، ومتخفين.

المقامات نوع من السرد المخادع، فخلف الجدّة الظاهرة، والوقار اللفظي والأسلوبي يقبع هزل عميق غير ظاهر، أول مظاهر ذلك الهزل قلب الحقائق وتمويهها، والتلاعب بالهويات الفردية للشخصيات عبر التنكّر الدائم، ثم التشفّي بالمخادعة، وضبط المتنكّر ملتبسا بخديعته، وأخيرا الغفران. نظام الهزل متين، ومتنوّع، يجرف الأحداث كتيار سرّي، فتحت أسمال الشحاذين والقرّادين يربض ذكاء تهكّمي من التراتب الاجتماعي المزيف. في النهاية تتصاعد نغمة السخرية، ففي عالم يفتقر إلى العدالة والمساواة، لابد من المخادعة. أبطال المقامات يبدون، أحيانا، وقحين في تهكّمهم، لا تحدّهم حدود أخلاقية أو اجتماعية؛ ولأن العالم التخيلي للمقامات مملوء بالتناقضات، يباح كل خداع. يظهر الرواة

كوسطاء بين المتلقين والأبطال، عبرهم يهضم سوء التفاهم، بين المتلقّين الباحثين عن المغامرة، والأبطال الهادفين إلى العبرة. العجب الخفيف الذي يبديه الرواة يمتص صدمة المتلقين من الأدوار المزيفة التي يتنكّر فيها الأبطال. يمزّق الرواة أقنعة الخداع، فيطلق الأبطال ترنيمة هجاء ضد العالم.

استأثر رواة المقامات بمكانة مرموقة في تاريخ الأدب القديم، واهتمت البحوث في أمر المطابقة بينهم وبين مبدعيهم، وجرى تأويلهم باعتبارهم نماذج تحيل على أفراد أو فئات في عصر من العصور، ونظر إليهم، كما نظر إلى أبطال المقامات مثل أبي الفتح الإسكندري، وأبي زيد السروجي، بوصفهم نماذج حية، عاشت في أزمان معروفة. البحث التقليدي يحرص على ركائز تمنحه الثقة والمصداقية، ولا يتقبّل التأويلات البعيدة، والاحتمالات الممكنة، والنتيجة المنطقية التي يصل إليها هي المطابقة بين الرواة والمؤلفين، أو بين الرواة وشخصيات حقيقية من العصور القديمة، ولا يقر بإمكانية أن يرتقي النموذج الفني إلى مستوى النموذج الحقيقي، فالأدب نوع من مسخ الواقع وظلّ له. واليوم يغالب الجميع حسد متصاعد للشهرة التي انتزعها هؤلاء الرواة. أشيع، ولمدة طويلة أن مؤلفي المقامات التقطوا رواتهم من واقع الحياة، ولكن هل يمكن تصديق دعاوى مغرقة في الموثوقية مع الإقرار بالحكمة القائلة بأن أعذب الأدب أكذبه؟ ولماذا ينسى التعاقد الضمني بين المؤلفين والمتلقّين حول الطبيعة المتخيلة للحوادث والأشخاص؟

هل يمكن القول بأن للرواة نظائر حقيقية؟ يروى أن شخصا باسم عيسى بن هشام الإخباري كان أحد شيوخ الهمذاني، ولتأكيد المطابقة بين الرواة المتخيلين وأشخاص في الواقع، يجري بحث في التاريخ لتأكيد ذلك أو ترجيحه، تبدو المحاولة عقيمة، فالعثور على أسماء مشتركة لا يبيح اختراق الحدود الفاصلة بين العالمين الحقيقي والسردي. سنجد أن الأمر نفسه يظهر أمامنا، مرة أخرى، حينما نتحدث عن أبطال المقامات في الفقرة القادمة. أخبار المطابقة بين الرواة وأشخاص منقطعة وغير متواترة، وردت عرضا في مصدر أو مصدرين، ويحتمل أنها شاعت بحثا عن فكرة الانتساب اللصيقة بالفكر القديم، فالماثلة بين شخصيات فنية وأخرى تاريخية من هواجس الفكر التقليدي. الهمذاني والحريري يتلاعبان بالحقائق، ويختلقان حقائق نصية، فتعوم النصوص والشخصيات في آفاق احتمالية، من ذلك أن الهمذاني يسند الرواية التي يقدمها في المقامة الغيلانية مباشرة لـ"رجل العرب حفظا ورواية" عصمة بن بدر الفزاري، وحسب السياق العام لمقامات الهمذاني، فإن عيسى بن هشام والفزاري يلتقيان بجرجان في الربع الأخير من القرن الرابع الهجري، والرواية مباشرة بينها وجها لوجه، لكن الفزاري يروي لعيسى بن هشام مشاهداته لمناقضة شعرية بين ذي

الرمة والفرزدق، وكلاهما من شعراء العصر الأموي. الفزاري يشدّد على صدق الرواية قائلا "سأحدثكم بما شاهدته عيني، ولا أحدثكم عن غيري".

لا يمكن للهمذاني العارف بالتاريخ الأدبي خير معرفة أن يكون جاهلا بالقرون الفاصلة بين العصرين، فالراوية يعيش في نهاية القرن الرابع، لكنه يروي واقعة شهدها في نهاية القرن الأول، هذه الواقعة، وكثير مثلها، لا تفهم إلا على أنها تهكم مبطن من تقاليد الإسناد التي اختُرقت رغم تمسك الثقافة بمعاييرها، إلى ذلك فإنها تبطل فكرة المطابقة. إن تصوراً يقرّ بالمطابقة، ويبحث عن المماثلة، وينتظر شرعيته استنادا إلى الموثوقية، يجب أن يتخطّاه التحليل الفني الذي يعنى بسردية المقامة، ويتجاوزه إلى اعتبار أولئك الرواة، وسائل فنية تنهض بمهمة نسج الحكاية.

تمدّنا المقامات العربية بشواهد كافية تؤكد أن الرواة من اختلاق المؤلفين، وأنهم وجدوا لأسباب تتعلق بفن المقامة. يقول الحريري بأن عيسى بن هشام، وأبا الفتح الإسكندري "كلاهما مجهول لا يُعرف، ونكرة لا تتعرّف"[12]. يقطع الحريري نسب الراوي والبطل في مقامات الهمذاني، ليحررهما من انشغال الآخرين بأمر المطابقة، وهي فرصة بالنسبة له، لينفي المطابقة في مقاماته، فيؤكد على أن كل ما تضمنته مقاماته "فخاطري أبو عذره، ومقتضب حلوه ومرّه"[13]. يريد بذلك أنه من نتاج خاطره، ويجاريه في هذا الموقف ابن الصيقل الجزري الذي يقرر بأن كل ما ورد في مقاماته "فأنا فتّاح مدن جلّه وقلّه، وسفاح مزن وبلّه وطلّه"[14].

ولم يقتصر الأمر على الحريري، وابن الصيقل الجزري، بل جاوزهما إلى المحدثين الذين يقرون أن رواة مقاماتهم وأبطالها، ينتمون إلى عمل المخيلة، وليس الواقع، شأن اليازجي، الذي يصف راوية مقاماته وبطلها، بأنهما "كلاهما هيْ بن بيْ، مجهول النسبة والبلاد"[15]. فإذا كان الأمر كذلك، بدلالة الشواهد التي أوردناها، فالبحث في أمر إحالة الرواة على أشخاص خارج البنية السردية للمقامة، لا جدوى منه، وما يلزم العناية به، هو البحث في أمر الراوي، بوصفه مكوناً سردياً من مكونات بنية المقامة.

يُدشّن لظهور الراوي المعروف بأحد الأفعال "قال" أو "حدّث" أو "حكى" أو "أخبر" وحالما يظهر ذلك الراوي، حتى يتكفل بمهمة ترتيب مكونات العالم الفني للمقامة فيستعيد واقعة شهدها، ويركز اهتمامه حول شخصية مركزية، تكون محوراً للوقائع، تتسم بأنها شخصية تتجنب الكشف عن نفسها، ولا يكشف الراوي أمرها إلا بعد الانتهاء من المهمة التي تقوم بها وذلك في لحظة "التعرُّف". هذا هو الإطار العام الذي يحكم دور الراوي، وضمنه تترتب وظائفه الأخرى في نسيج بنية المقامة بما يجعله المهيمن الأول في كل ما تنطوي عليه البنية السردية لها. كشف دور الراوي في بناء المقامة يستدعي تتبعاً دقيقاً

لمظاهر ذلك الدور، سواء أتعلق الأمر، بتحديد معالم الفضاء الذي يرسمه للأحداث، أم في متابعة أمر بطل المقامة، ولبيان ذلك الدور انتخبنا مقامة قصيرة للمهذاني وهي المقامة "القردية "[16] لتكون موضوعاً للتحليل، الذي نهدف منه إلى تسليط الضوء على دور الراوي في تشكيل العالم السردي للمقامة، وسنعمل على إيراد أجزاء متتالية من النص، والوقوف على كل جزء منه، بما يسهّل الكشف عن دور الراوي عيسى بن هشام في بناء هذه المقامة، الأمر الذي يمكن تعميمه على مقامات أخرى.

"حدثنا عيسى بن هشام، قال: بينا أنا بمدينة السلام، قافلاً من البلد الحرام، أميس ميس الرجلة، على شاطئ الدجلة، أتأمل تلك الطرائف، وأتقصى تلك الزخارف" فصّلنا القول في الاستهلال السردي، في الفقرة السابقة، ولا حاجة بنا لإعادته ثانية هنا، فهو كما اتضح يدشن لظهور الراوي الذي يستعمل ضمير المتكلم المسند إلى فعل ماض، وهذه صيغة مهيمنة في المقامة العربية، ويتميز استخدام ضمير المتكلم بأنه يسهم في تجنب أي وصف مجرد للأشياء والموجودات التي ستظهر لاحقاً في المقامة، إنما يولي انطباعات الراوي، ورؤيته الذاتية، ومواقفه الشخصية، اهتماماً خاصاً، ومن خلال ذلك تتدفق الفعالية الإخبارية لتستعيد ما جرى في زمن مضى، فالراوي أشبه برحّالة جوال، لا تحدّه حدود مكانية داخل دار الإسلام، ينبت حالاً في المكان الذي ينتخبه مؤلف المقامة، وغالباً ما يظهر وقد قفل راجعاً من مكان، أو وصل توّاً إليه، أو هو في سفر وقد أنهكه التجوال، فأمّ مكاناً ما طلباً للراحة. يحدد مكانه بدقة، ويكشف سبب وجوده فيه، وشأن عيسى بن هشام في هذه المقامة، فالراوي يتحدّث مباشرة، مستعملاً جملاً قصيرة، مكثفة، تهدف إلى كشف موقعه، وحاله.

يتجوّل عيسى بن هشام في بغداد، وقد عاد من رحلة حج إلى مكة. يقوم بنزهة في المدينة كمن يراها أول مرة، متبختراً على ضفاف دجلة شأن نبات البقل الذي يتكاثر على ضفاف الأنهار، ويزداد نمواً بسرعة، وهو في تأمل لكل طريف في المدينة، ولما كان تأملُ الراوي يختلط بالبحث عما يسلّيه من غرائب الأمور وجديدها، فالفقرة ترسم ملامح راوٍ يصف عياناً ما يروي، وتخلق في الوقت نفسه أفق توقّع لحدث غريب سيقع. ما تُخبر به الفقرة متوالية مترابطة من الأخبار ترسم صورة لشخص عاد من رحلة الحج لتوّه، وأقام في مدينة السلام، ثم خرج باحثاً عما يسلّيه من الأحداث الغريبة. في المخيال العام ترتسم صورة مخصوصة للحاجّ؛ فالعائد من بيت الله ينبغي عليه الانصراف إلى العبادة، وفي كثير من أطراف دار الإسلام يعدّ الحج تتويجا للعبادات الممكنة، فهو رحلة شاقة وتطهرية إلى مكان مقدس ناء، الوصول إليه مكافئ للذنوب التي ينتظر أن تتلاشى بالطواف حول بيت الله الحرام. وحينما ينصرف الحاج من الديار المقدسة يكرّس نفسه للعبادة، بالحجّ يعتقد المسلم

بأنه يتخطّى عتبة الحياة الفانية إلى عالم الآخرة الخالد، ذلك ما ينبغي أن يستأثر بعموم الحجيج القافلين زرافات إلى مواطنهم بانتظار أن يكرّسوا أنفسهم لعبادة الله إلى النهاية.

لم يطرأ في بال عيسى بن هشام شيء من ذلك، على العكس، انطلق للترويح عن نفسه جوار دجلة كمن يريد طمس أثر الصحراء في نفسه، لا يشغله سوى الممتع والطريف في دار السلام، فبغداد القرن الرابع غزتها المظاهر المتنوعة والمثيرة لحياة مركّبة تتجاور فيها الثقافات، والعقائد، والأعراق. لم تكن مدينة منقطعة إنما هي صلة الوصل بين أطراف دار الإسلام، والقلب النابض في وسطه، لكن عيسى بن هشام في حلّ من التزامات العائد من الحجّ، فلم يكن معنيا بالدور الثقافي لبغداد. فرديته، ورغبته الترويحية، توجهانه إلى استكشاف الجانب الآخر من المدينة، الجانب الخاص بالمشعوذين، والطفيليين، والمخادعين، وعموم المهمّشين من العامة الذين دفعت بهم الحياة إلى المدينة ليضفوا عليها طابع الصخب والإثارة "إذ انتهيت إلى حلقة رجال مزدحمين يلوي الطرب أعناقهم، ويشقّ الضحك أشداقهم، فساقني الحرص إلى ما ساقهم".

بعد أن يفرغ الراوية من رسم الفضاء العام الذي هو فيه، يهيئ الأذهان لحدث ما. يبدأ من هذه الفقرة بالاقتصار على الواقعة التي أمامه، ولكنه مازال غير معني بالتفاصيل الدقيقة، التي ستكون محط عنايته في فقرات لاحقة، ينتهي الأمر بالراوي إلى حلقة رجال مزدحمين يضحكون دون أن يعرف سبباً لذلك، مما يزيد فضوله لكشف سرٍّ تكالب حلقة الرجال هذه، وهنا يزيد انفتاح أفق التوقُّع عند المتلقي، الذي سيكون شأنه الآن شأن الراوي، لا يدري بالضبط ما يحدث وسط تلك الحلقة من الرجال، والفضول غالباً ما يدفع الراوي في المقامة إلى كشف سرّ ما يرى، وقد لا تكون الحلقة حلقة متفرجين، فهي تتعدد حسب الموقف، وابتداءا من هذه اللحظة ينبغي نسيان كون عيسى بن هشام حاجّا، فهو يندفع إلى لجّة السخرية والفكاهة، وهما في الثقافة المتعالمة غير لائقتين بمن زار بلاد الحجاز، ولبس جبّة الوقار "حتى وقفتُ بمسمع صوت رجل دون مرأى وجهه لشدّة الهجمة، وفرط الزحمة".

الوصف الذاتي الممتزج بالهدف الإخباري عن الحال والمكان يتجه إلى التخصيص بعد أن فرغ من وصف مكان الحدث، وتندرج فيه سلسلة الوقائع حسب طبيعة وقوعها، فبسبب الزحام الذي يمنع الراوي من مشاهدة ما يحصل وسط حلقة الرجال، تقوم حاسة السمع بأداء وظيفة الاكتشاف قبل حصول المعاينة، ولكنه اكتشاف ناقص، فما تفلح العين في كشفه هو أكثر مما تفعله الأذن، ولكن لا حيلة للراوي في هذه اللحظة سوى الاعتماد على أذنه إلى أن يتم له ذلك بحاسة البصر. التنازع بين الأذن والعين لا يكون فقط مثار تسلية إنما يحيل على تعطّل حاسة ونشاط أخرى.

إذا وقفنا على صورة الحشد المتحلّق حول شيء مجهول أمامه نكتشف بأن الراوي مازال يعمّق الإحساس بوساطة الوصف، إلا إنّ ما يجعل الرجال على تلك الصورة من التدافع لابد أن يكون أمرا غريبا، وعليه فالفقرة تغني ما قبلها، وتنفتح على ما بعدها "فإذا هو قرّاد يرقّص قرد، ويُضحك مَن عنده" . وحالما يفلح عيسى بن هشام في اختراق حلقة الرجال، يكتشف أن ثمة رجلاً يرقّص قرداً، وأن ذلك هو السبب الذي دعا الرجال إلى التزاحم حوله، وقد يعنى الراوي بوصف هذه الحال، ولكنه هنا، لا يتوقف أمامها طويلاً لأن هدفه ليس وصف هذه الواقعة بعينها بل تأثيرها فيه "فرقصت رقص المحرّج، وسرت سير الأعرج، فوق رقاب الناس، يلفظني عاتق هذا لسرّة ذلك، حتى افترشت لحية رجلين، وقعدت بعد الأين، وقد أشرقني الخجل بريقه، وأرهقني المكان بضيقه" .

يلاحظ أن الراوي يعنى بالأثر الذي تركه فيه ترقيص القرّاد لقرده، إلى درجة يرقص فيها دون أن يسيطر على مشاعره، فكأنه راقص محترف هزّه الطرب، فجعله يتمايل يميناً ويساراً لشدة تأثير الموقف مما جعله، يقفز فوق رقاب الناس دون وعي منه، يتقاذفه هذا صوب ذاك في حركة غير واعية، فيجد نفسه أمام القرّاد، وقد افترش لحية رجلين جلسا خلفه، وقد هزّه التعب والإعياء، بل داهمه الخجل وكأنه غصّ فيه، لأنه أتى عملاً غير واعٍ في طربه وانفعاله، وفي تدافعه فوق رقاب الناس، وهو مما لا يليق به، هذا فضلاً عن ضيق المكان الذي كان يزيده إرهاقا وتعباً.

الصورة الساخرة التي يرسمها الراوي لنفسه، ولحلقة الرجال، تبلغ ذروتها في هذه الفقرة، وهي تدل على مدى تكالب أشخاص هذا المشهد على القرّاد الذي لم يعن الراوي به مباشرة حتى هذه اللحظة، لكنه رسم بدقة واقتدار المشهد المحيط به، مما سيفتح أفق توقع آخر، يتشكّل فيه سؤال مهم: مَن يكون هذا القرّاد الماهر الذي يستأثر بعناية الناس على النحو الذي وصفهُ الراوي؟ "فلما فرغ القرّاد من شغله، وانتفض المجلس عن أهله، قمتُ وقد كساني الدهش حلته، ووقفتُ لأرى صورته، فإذا هو والله أبو الفتح الإسكندري" ذروة المقامة، تكون لحظة التعرُّف إلى البطل المتخفّي، فالراوي يتعلّق بالقرّاد الذي يكون محطاً لإعجاب المتفرّجين، وما أن يدفعه فضوله لأن يتعرّف إليه، حتى يكتشف أنه معروف لديه، وقد احتال على المتفرّجين وظهر بهيئة قرّاد، بعد أن كان من قبلُ يتقمّص في كل موقف دورا مختلفا ـ ولن نتوقف كثيراً على لحظة التعرّف في المقامة، لأننا سنعود إليها في أثناء الحديث عن بنية الحكاية ـ ووسط ذهول الراوي، وخيبة أمله، وتعجبه من تحوّلات أبي الفتح الإسكندري المستمرّة، يسأله لائماً "فقلت ما هذه الدناءة ويحك؟فأنشأ يقول:

الذنب للأيام لا لي ... فاعتب على صرف الليالي
بالحمق أدركت المنى ... ورفلت في حلل الجمال"

خيبة أمل الراوي المريرة بصديقه أبي الفتح ـ الذي كان تعرَّف إليه في مواقف سابقة ـ تدفعه لأن يصف فعلته بالدناءة، وهو يستحق شديد اللوم عليها، إذا لا يليق بفصيح ومثقف مثله أن يلجأ إلى هذه المهنة ليعتاش منها، لكن جواب أبي الفتح أكثر قسوة من سؤال عيسى بن هشام، فهو في عصر لا يقدر شأن أفراده، فلجأ إلى مهنة القرادة، واللوم يجب ألاّ يوجه إليه، بل إلى المصائب والمحن، وشدائد الدهر التي ساقته إلى ذلك، فلولا التحامق وادّعاء الجهل، ما كان له أن يصل إلى ما هو عليه، فالزمن الذي يعيش فيه لا يسعف إلا الحمقى.

لو ألقينا مجدداً نظرة كلية إلى الدور الذي تكفَّل به عيسى بن هشام في المقامة "القرديّة"، وهو دور يكاد يتطابق مع أدوراه في معظم المقامات الهمذانية، بل وأدوار الراوة عامة في المقامات التي التزمت البنية التقليدية للمقامة، نجد أنه هو الذي تكفَّل بإنجاز جميع المهمات الأساسية بما فيها رسم الفضاء، والمشاهد السردية، والبطل، وتشكيل نسق الحكاية المتتابع، فضلاً عن مهمة الوصف والتعليق التي زينت المقامة عبر منظور ذاتي يقدم الأحداث بعين الراوي. إنه لم يسمع الواقعة ليدوّنها، إنما شاهدها، وتكفل بمهّمة تقديمها، كما ترسبت في ذاكرته، وقد جعل الوقائع تتنامى شيئاً فشيئاً أمامه، لأنه جزء منها، وحشدها لتلقي الضوء على بطل المقامة، ولتكون لحظة التعرّف ذروة تكشف عن موقفين متباينين بين الراوي والبطل. وساعد أسلوب السرد الذاتي، وهو الأسلوب المهيمن في المقامة العربية، الراوي كثيرا في إضفاء أهمية على انطباعاته ورؤيته الخاصة للعالم الفني للمقامة، لأنه جزء منه، وبذلك فالراوي المفارق لمروّيه في المقامة عنصر مهم، ومن أهم العناصر المكونة للبنية السردية فيها، فبدونه تتخلخل بنية المقامة، وتتحوّل إلى وصف مجرد، أو إلى مجموعة أخبار، غير محكومة ببنية تنتظمها، وتوجّه عمل المكونات السردية فيها.

على أن هذا لا يطمس المنحى الانتقادي اللصيق بمقامات الهمذاني، ومن بعدها مقامات الحريري، فتلك النصوص التأسيسية تقوم بتمثيل التناقضات الاجتماعية والأخلاقية لمجتمع القرن الرابع ما بعده في دار الإسلام، فتضع القيم والأخلاقيات الكبرى في تعارض واضح من الوقائع اليومية للناس، فلم تكن دار الإسلام عالما منسجما تتدفق منه الفضائل، إنما هو يمور بالتناقضات الثقافية، والطبقية، والعرقية، وأبو الفتح الإسكندري ومن بعده السروجي يرتسمان كعلامة ثقافية دالة على التنازع بين مستويات متناقضة من القيم الاجتماعية، فهما منفيان ثقافيان في دار الإسلام، ولا وسيلة لهما لكسب العيش سوى التنكر. ويظهر التعرّف كلازمة سردية لضبط الخداع والتنكّر لكنه لم يبطل دلالته الاجتماعية أبدا.

3. البطل راوياً.

بحثنا في الفقرتين السابقتين مستويين من مستويات السرد في المقامة، أولهما عزوناه إلى راوٍ مجهول، وثانيهما إلى راوٍ معلوم. وننتقل الآن إلى مستوى ثالث من مستويات السرد فيها، وفيه لا يقتصر الأمر على راوٍ ينقل إلى مروي له، بوساطة راوٍ أخر، بل إن البطل المركزي في المقامة هو الذي ينهض بمهمة الرواية إلى جانب بطولته للحكاية، وغني عن التأكيد القول هنا إن رواية البطل لواقعة هو عنصر مشارك في حدوثها، تمر عبر وسيطين هما الراوي المعلوم أولاً، ثم المجهول ثانياً، وبعبارة أخرى فالبطل يروي ما جرى له إلى راوٍ معلوم، يقوم برواية ذلك إلى راوٍ مجهول فيقوم الأخير براويتها إلى مروي له مجهول، وعبر سلسلة الرواية المتصلة يصل صوت البطل إلى المتلقّي.

طاف أبو الفتح الإسكندري وأبو زيد السروجي في أرجاء دار الإسلام بلا كلل، إنهما في الواقع قاما برحلة تنكّرية كبرى اخترقا خلالها تلك الدار من مشرقها إلى مغربها، ومن شمالها إلى جنوبها، وفي كل مرة كانا حريصين على إعلان التوبة في نهاية الحبكة الخاصة بالموقف الذي انتهيا إليه، لكنهما بعجالة يستأنفان الحيلة ثانية في مدينة أخرى، وبوجه آخر، وموقف مغاير. وفي الاجمال يمكن القول بأنهما انهمكا في السخرية من الصدق الأخلاقي المفتعل عبر التفكّه القائم على المفارقة، والتهكّم المرير من نفسيهما ومجتمعهما، وقد شغلا بفضح النفاق المخيّم في كل مكان، إذ انتهجا طريقة التمويه وسيلة لازدراء نظام القيم العام الذي دفعهما إلى التشرّد والتجوال، وطلب الحاجة، فهما علامة دالّة على مجتمع لم يزل غير قادر على هضم تناقضاته، ولم يبلغ مرحلة التكافل الذي يحول دون التصريح الكامل عن الحاجة والعوز، ناهيك عن أنه ينظر إلى الأغيار بريبة وشكّ. يعلن أبو الفتح إنه اعتاض" بالإقامة السفر، وعمّر الطرق، فلا يعرف منزلا، وهو في الشرق يذكر، وفي الغرب لا ينكر" .

وعلى غرار البحث في المطابقة بين الرواة وبعض الإخباريين، ظهر بحث مناظر بين الأبطال وشخصيات حقيقية. يروي حاجي خليفة عن السيوطي بأن مقامات الحريري وضعت" لأن أبا زيد السروجي وردَ البصرة، وكان شيخا بليغا، فوقف في مسجد بني حرام، فسلّم، ثم سأل الناس، والمسجد مملوء بالفضلاء، فأعجبتهم فصاحته، وحسن صياغة كلامه، وذكر أسر الروم ولدَه" . قال الحريري" فاجتمع عندي فضلاء، وأخبروني بما سمعوه، وتعجبوا منه، فأنشأت المقامة الحرامية، ثم بنيت عليها سائر المقامات"[17] . يعنينا الوقوف على أبطال المقامات بوصفهم عناصر في البنية السردية. صحيح أن الراوي المعلوم هو المهيمن في المقامة العربية، ولكننا لا نعدم وجود أمثلة كثيرة على البطل ـ الراوي، ينبغي أن نورد معطيات تدلل على ذلك، على أن نقف بعد ذلك على دور البطل ـ الراوي في صياغة عالم المقامة.

ورد في المقامة "الجرجانية" للهمذاني ما يلي "حدثنا عيسى بن هشام قال: بينا نحن بجرجان، في مجمع لنا نتحدث وما فينا إلا منا، إذ وقف علينا رجل ليس بالطويل المتمدّد، ولا القصير المتردّد، كث العثنون، يتلوه صغار في أطمار، فافتتح الكلام بالسلام وتحية الإسلام فولانا جميلاً، وأوليناه جزيلاً، فقال: يا قوم إني امرؤ من أهل الإسكندرية من الثغور الأموية، نهتني سليم ورحبت بي عبس، جبت الآفاق، وتقصيت العراق، وجلت البدو والحضر، وداري ربيعة ومضر.. "[18].

وفي المقامة "المضيرية" يرد مثال مشابه أيضاً، إذ يبدأ أبوالفتح الإسكندري واصفاً دعوة أحد التجار له لتناول "المضيرية" وذلك بعد أن ينحسر دور عيسى بن هشام "دعاني بعض التجار إلى مضيرة وأنا ببغداد ولزمني ملازمة الغريم، والكلب لأصحاب الرقيم إلى أن أجبته إليها وقمنا فجعل طول الطريق يثني على زوجته.. "[19].

وفي المقامات الزينية لابن الصيقل الجزري يرد المثال الآتي في المقامة "الحلبية" إذ يتولى الراوية أبو علي المصري بعد أن ينسحب القاسم بن جريال الدمشقي فيقول "إني من أشمخ شنخوب (من أعلى نسب) وأبذخ شؤبوب، وأفصح فصيلة، وأفسح وصيلة (أرض معمورة) لم أزل رفيع العماد، وسيع الغماد (=كثير السياحة) مبيض المخارق مقرّظ المرافق أعطى الطارق، وأمتطى النمارق وأنادم الشارق وأصادم البيارق.. "[20].

كما ترد أمثلة على ذلك في مقامات الحريري، منها ما ورد في المقامة الكوفية، إذ يدهم أبو زيد السروجي مجلساً في الكوفة في الهزيع الأخير من الليل، وفيه الحارث بن همام، ويختلق حكاية يرويها بنفسه لخداعهم بأنه فقير ولا يملك شيئاً، ولا يستطيع أن يسترد ولده لفقره فيقول مخاطباً مجلس السمر "لقد بلوت من العجائب ما لم يره الراؤون، ولا رواه الراوون، وأن من أعجبها ما عاينته الليلة قبل انتيابكم، ومصيري إلى بابكم، فاستخبرناه عن طرفة مرآة، في مسرح مسراه، فقال: إن مرامي الغربة، لفظتني إلى هذه التربة، وأنا ذو مجاعة وبوسى، وجراب كفؤاد أم موسى، فنهضت حين سجا الدجى، على ما مرّ بي من الوجى، لأرتاد مضيفاً، أو اقتاد رغيفاً، فساقني حادي السغب (=الجوع) والقضاء المكنى أبا العجب، إلى أن وقفت على باب دار.. "[21].

ويرد مثال مشابه أيضاً في المقامة "الفرضية"[22] إذ يتكفل أبو زيد السروجي برواية ما جرى لهُ، ولكن أوضح الأمثلة، على قيام البطل بدور الراوي يرد في المقامة "الحرامية" التي هي أول مقامة أنشأها الحريري، إذ يلتقط البطل الرواية عن الحارث بن همام، دونما فاصلة تتيح للأول، تحديد معالم بنية المقامة: "روى الحارث بن همام عن أبي زيد السروجي، قال: مازلت مذ رحلت عنسى (=ناقتي القوية) وارتحلت عن عرسي وغرسي، أحنّ إلى عيان البصرة حنين المظلوم إلى النصرة.. "[23].

المعطيات التي أوردنا بعضها تدلل على الدور الذي ينهض به البطل بوصفه راوياً، فإلى جانب بطولته للحكاية، يقوم بعد أن يُسمح له بالرواية، بوصف حاله، والظروف التي أجبرته على الوصول إلى هذه المدينة أو تلك أو ممارسة هذه الحرفة أو تلك، وعلينا قبل تأشير المتغيرات التي تطرأ على بنية المقامة حينما يكون بطلها راوياً لأحداثها، أن نبين أن الراوي في هذه الحال غالباً ما يختلق حكاية غريبة، أو يورد طرفة عجيبة، أو يتعمق في وصف حالة الضيق والفقر التي هو عليها، ليخلق تعاطفاً وجدانياً مع المروي له، هادفاً من وراء ذلك إلى زيادة الكسب، وثمن المكافأة بوساطة تضليل المروي له، بأن ما يقوله حقيقة، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، فثمة تعاقد ضمني بين الراوي والمروي له، وهو ما يشكل ظاهرة مهيمنة في السرد العربي عامة، والمقامة خاصة، يتمثل في أن ثمن المكافأة يتحدّد في ضوء غرابة الحكاية، وقد تكون المكافأة مادية أو تكون معنوية كإبداء الإعجاب بالحكاية، والإطراء على الراوي، إذ كلما أغرب الراوي بحكايته، أفضى ذلك إلى زيادة مكافأته، سواء أكان المتلقي فرداً أم جماعة.

في المقامة غالباً ما يكون المروي له جماعة من العامة في الطرق أو الساحات أو المساجد أو القوافل أو خاصة في سمر ليلي. وقد يكون المروي له فرداً كأن يكون قاضياً أو والياً، يقوم بطل المقامة بتضليله بأنه مغبون جراء أمر ما، فيزيد الأول عطيته له، بسبب وصفه الطريف والغريب لضيق حاله. الاختلاق بغية تضليل المروي له، وهو ما يفضي إلى الفوز بعطية جيدة، أحد أبرز الأسباب التي تدفع البطل ليكون راوياً، وسواء أكانت المكافأة مرضية له أم لا ـ وغالباً ما تكون كذلك ـ فالبطل الراوي يفتخر بأنه أفلح في تضليل محدثيه، ولكن ليس بإرادته، إنما بإرادة عُليا، قضت أن يكون المضلّل هو الفائز بالمكافأة، وليس ذلك الذي يتبع الطريق السوي في الحصول عليها، ويتبع كل ذلك اتفاق ضمني آخر، بين البطل ـ الراوي ـ والراوي المعلوم، وهو أن الأخير يكتشف حيلة الأول، ولا يفضح سلوكه، وإن كان يلومه، فثمة عُرف يحكم الطرفين: الخداع والتكتم عليه، إلى درجة يمكن القول معها، إن الراوي لو قام بفضح أمر البطل المحتال، لانتفت الحاجة إلى الحكاية، لأن البطل الراوي في كل مرة يقوم بالدور نفسه، وبهيآت مختلفة.

وعلينا أن نتخيل خيبة أمل البطل، إذا عرف أن المتلقين يعلمون مسبقاً أنه يحتال عليهم، ففضلاً عن رد فعلهم غير المحسوب، فإن أبسط ما يمكن تصوره هو انفضاض دائرة المتلقين وبقاء البطل الراوي وحده، فإذا كان التصوّر يقود إلى هذه النتيجة المتوقعة فلمَنْ سيروي البطل؟ وهل سيروي حكاية لنفسه؟ إنَّ ذلك في المقامة أمر مستحيل فلابد من وجود مجلس (=مقام). وكل هذا يفسر لنا الأسباب الكامنة وراء احترام التعاقد الضمني بين البطل والراوي في عدم البوح بالحقيقة.

أقل ما تفضي إليه عملية البوح، هو تقويض علاقة التراسل بين المتلقين والبطل، ومعروف أنه على تلك العلاقة نشأت البنية السردية للمقامة، وبنقضها ينفسخ العقد بين الراوي والمروي له، وتنحلّ بنية المقامة بوصفها نوعاً سرديا. وبنية المقامة عندما يكون البطل راوياً تختلف عنها عندما يكون بطلاً فقط، ولا يقتصر الاختلاف على ضمور دور الراوي المعروف، وغيابه عن الجزء الأعظم من المقامة، فحسب، بل يشمل الاختلاف رؤية الراوي لمكونات الحدث كما يشمل بنية الحكاية، واستبدال الراوي الذي كان يتكّفل بتقديم بطل تُشكل مجموع أفعاله حكاية براو هو ذلك البطل الذي يقوم بتشكيل الحكاية، أمر غاية في الأهمية في موضوع البنية السردية للمقامة، إذ إن الأحداث تعرض بوساطة وعي مغاير، ورؤية لا تفصلها عن تلك الأحداث أية مسافة، وهكذا فإن أول تغيير يحصل، هو إنَّ الراوي في هذه الحالة يتماهى بأفعاله فيتحول السرد من مستوى إلى آخر، وبالراوي المفارق لمرويه، يستبدل آخر متماه بمرويه، وهذا التحوّل يؤثر في تشكيل الأحداث مما يؤدي إلى تغيير البنية السردية للحكاية

تتدرّج مكونات الحدث في سلسلة متعاقبة من الوقائع في البنية التقليدية للمقامة، حينما يكون الراوي مفارقاً لمرويه، ابتداء من ظهوره في مكان ما، وصولاً إلى لحظة التعرّف إلى البطل، الذي يعمد في كل مرة إلى تمويه نفسه، كيلا يُكشف، فالتعرّف هو الذروة التي تبلغها الحكاية في المقامة، وما يعقبها من لوم، فهو مرحلة أفول أهمية الحكاية، مما يستدعي إنهاء المقامة، أما في المقامة التي يكون بطلها راوياً لأحداثها فإن التعرّف يحصل قبل الحكاية، وعليه تنعدم ضرورة وجود حكاية، تكون ذروتها لحظة تعرّف بين الراوي والبطل. ويصار حالما يلتقي الراوي بالبطل إلى اتفاق، وهو أن يروي البطل حكاية ما، أو يقوم بعلم من الراوي بتقمص دور ما، يدر عليه مالاً، ولا يكون فعله هذا منطوياً على بنية حكائية، فقد يكون وعظاً، أو وصيةً، أو إظهاراً لبراعة لغوية، أو حلاً للغز، أو ما شابه ذلك، وهكذا فالتعرّف لا يكون ذروة للحكاية، كيما يمنحها بنية فنية، إنما يكون في بدء المقامة وغالباً ما يكون على سبيل الصدفة، وبمبادرة من الراوي البطل إلى مجلس أو منزل فيه الراوي معلوم. مستويات السرد الثلاثة التي وصفناها، تمثل ثلاثة قشور تحيط الحكاية، ويلزم الأمر هنا، أن يتجه البحث في الفقرة الآتية إلى ذلك اللبّ الكامن بين القشور، إلى الحكاية.

4. التعرّف وبنية الحكاية.

الإشارة المبّكرة التي أوردها الحصري للتفريق بين الرواية والحكاية في مقامات الهمذاني، حينما ميز بين عيسى بن هشام وأبي الفتح الإسكندري وأكد على أن الهمذاني "أفرد أحدهما بالحكاية، وخص أحدهما بالرواية"[24] إشارة مهمة في سياق تحليل

المقامة؛ لأنها لم تقف على رصد تلك الظاهرة في مقامات الهمذاني فقط، إنما تصلح لوصف المقامات اللاحقة. لأنها ـ وهذا ما يهمنا الآن ـ قرنت الحكاية بالشخصية المركزية في المقامة، وكون الحكاية تتشكل مما يقوم به البطل من أفعال أمرُ مهم في إضفاء ميزة خاصة على هذه الحكاية. فعلاً، فما يعطى الحكاية في المقامة طابعها المميز هو أنها، في الغالب، فعل يصنعه شخص ما، وظل هذا الشخص هو المحور الذي يستقطب الأحداث حوله، وتنجذب إليه الوقائع على الرغم من وجود شخصيات هامشية يوردها الراوي لملء الفضاء الذي تقع فيه الحكاية، مثل زيد ابن البطل في مقامات الحريري، والغلام الذي يلازم الراوية في مقامات اليازجي، وغيرهما ممن يستوجب أمر المسامرة حضوره وغالباً ما يكون الراوي الذي يقوم فيما بعد برواية الواقعة التي جمعته بالبطل، وهو أكثر الشخصيات انجذاباً تجاه شخصية البطل.

إلى إشارة الحصري التي فرقّت بين ركنين من أركان المكونات السردية في المقامة علينا أن نضيف إشارة أخرى أكثر أهمية فيما نبحث الآن فيه، وأَعني بنية الحكاية، والإشارة لابن الأثير ويقول فيها "إن المقامات مدارها جميعاً على حكاية تخرج إلى مخلص"[25]. صحيح أن ابن الأثير في سياق بحثه، كان يهدف إلى ذمّ المقامة، والحطّ من شأنها، إذا قورنت بالرسائل الديوانية، ولكن ذمّهُ لها يكشف حقيقة أساسية، يعزى إليه فضل إثارتها في سياق التفاضل الانتقاصي الذي قام به، وهي: البنية السردية للمقامة ثابتة ومحددة، وهي لا تسمح للمؤلّف بأن يغير في علاقاتها السردية؛ لأنه أسير قيود البنية على نقيض كاتب الرسائل الذي يمخر عباب بحر لا ساحل له. وإذا دلّ هذا على شيء، فإنما يدل على هيمنة بنية هذا النوع كما قررها الرواد الأول، إذ ظلت تلك البنية تمارس حضورها، سواء في تحولها إلى منهج محاط بقيود النوع السردي أو توجيه العناصر الفنية المكونة لها، على نحو لا يخرق نظام البنية الثابتة، التي يجب أن نصطلح عليها الآن بـ"البنية الأصل". وإذا كنا قد وقفنا على الرواية بوصفها أحد المكونين السرديين الأساسيين في المقامة، فإننا سنبحث هنا في الحكاية بوصفها المكوّن الأساس الآخر في المقامة.

إن "المخلص" الذي عناه ابن الأثير في وصفه للحكاية هو "التعّرف" الحاصل بين الراوية والبطل، حيث تقفل المقامة إلاّ من شكوى من يزفر بها البطل شعراً، في الغالب، ويعقبها فراقهما، ويحسن بنا أن نورد نماذج من صيغ التعرّف بين الراوي والبطل، قبل أن ننصرف إلى أهمية التعّرف في بنية الحكاية. يرد التعّرف في مقامات الهمذاني، بالصور الآتية، عندما يواجه الراوي، البطل "فإذا والله شيخنا أبو الفتح الإسكندري" أو "فإذا هو والله أبو الفتح" ونادراً ما يكون التعرّف بالصورة الآتية "ألست بأبي الفتح الإسكندري؟" أو "إن هذا الرجل هو الإسكندري".

وقد يعرّف الاسكندري نفسه شعراً للراوية في مقامات أخرى مثل "الجاحظية" و"المجاعية" و"المارستانية" و"العلمية" وغيرها. ويرد في مقامات الحريري بصور، منها "فإذا هو شيخنا السروجي" أو "هذا أبو زيد" أو "فإذا هو أبو زيد". ولا تخلو المقامات من أن يكون التعرّف فيها شعراً على لسان أبي زيد السروجي، كما ورد مثلاً في المقامات "المعريّة" و"البغدادية" و"المكية". وأخيراً نمثل على صيغ التعرف بما ورد في المقامات الزينية مثل "ألفيت أبا نصر المصري" و"فإذا به شيخنا المصري" و"فعلمت أنه أبو نصر" أو "أيقنت أنه المصري".

الإيحاء بالدهشة والتعجب، وعدم التوقع، أمر شبه ملازم لصيغ التعبير عن موقف التعرف، وهو ما يبين أن البطل يفاجأ باللقاء غير المتوقع بينه وبين البطل الذي كان تعرّف إليه في موقف سابق بهيآت مختلفة، وعلى نقيض المفاجأة التي تدهش الراوي فإن المتلقّي يعرف أن الموقف سيفضي إلى التعرّف حتماً، وهكذا، في الوقت الذي تتوافر لدى المتلقّي إمكانية حدس تطور الأحداث قبل حصولها في المقامة، بما فيها موقف التعرّف، فإن الراوي، يبدو في كل مقامة، جاهلاً بما ينتظره، وهو ما يفضي في بعض الأحيان، لأن يكون ضحية خداع وتضليل البطل، فيعمل موقف التعرّف على إزالة الضرر الذي لحق بالراوي عندما يعرف أن المخادع صاحب قديم معروف جيداً لديه.

وكون البطل هو البؤرة التي تنجذب وقائع الحكاية إليها، يرتب أمراً مهماً هو أن أي واقعة، طال وقوف الراوي عليها أم قصر، تتحدد قيمتها في البنية السردية في ضوء علاقتها بالبطل، ومقدار كونه مساهماً في صنعها، ويتضح ذلك بصورة عامة، في أن القسم المخصص لوصف رحلات الراوي، أو وجوده في أماكن مختلفة، وهي تتعدد بحسب تعدد المقامات، يفتقد كثيراً العناصر التي تسهم في تشكيل حكاية ما، فهذا القسم، غالباً ما يعنى بكشف انطباعات الراوي، والفضاء العام بدلالته المكانية والزمانية للحدث، ولكن أهميته في البنية السردية تعود إلى أنه يمثل معطى محدداً، ويؤطر ما سيحدث، وبعد انتهاء هذا القسم تبدأ عناصر السرد بالتضافر لتشكل المتن الحكائي.

ترتّب لحظة ظهور البطل في المشهد على الراوي أن يجعل كل الأفعال ترتبط به، سواء تلك التي يقوم البطل بها، أو تلك التي يتضمنها المشهد العام، بما فيها الشخصيات التي يروي البطل ما جرى لها من غرائب الأمور. وفي جميع الأحوال، فما يحدّد بنية الحكاية، ويتحكم في إضفاء ميزة عليها، هو العلاقة بين الراوي والبطل، بوصف الأخير صاحب فعل، والأول راوية له. إذا وضعنا جانباً مقامات لا تنطوي على موقف تعّرف عند الهمذاني، لكون الراوي هو البطل فيها(26)، فإن المقامات الباقية، وعددها سبع وثلاثون، تتوزع على قسمين: سبع التعّرف فيها أولاً(27)، أي قبل تشكيل الحكاية التي يقوم بها أبو الفتح

الإسكندري، وثلاثون يحصل التعرّف فيها بعد أن يفرغ البطل من حكايته، وفي مقامات الحريري، يظهر موقف التعرف في المقامات جميعها، وهي بدورها تنقسم إلى قسمين: أولهما وعدده ست عشرة، يحصل التعرّف فيها أولاً[28]، والآخر وعدده أربع وثلاثون، يؤجل موقف التعرّف فيها إلى ما بعد الحكاية التي يفرغ منها أبو زيد السروجي.

وفي المقامات الزينية، نجد أن المقامة الأولى فقط وهي "البغدادية" لا يرد فيها ذكر لموقف التعرّف، أما المقامات التسع والأربعون فتتوزّع إلى عشرين يحصل التعرّف فيها أولاً[29]، وتسع وعشرين يقع التعرّف فيها بعد أن ينتهي أبو علي المصري من حكايته. وإذا أخذنا بالحسبان عدد المقامات المدروسة، ونسب التعرّف في كل منها، استقامت لدينا مجموعة من الحقائق، في ضوء الجدول الآتي:

جدول يبيّن نسب تواتر التعرّف في المقامة العربية

المقامات	عددها	مقامات بتعرّف	مقامات بلا تعرّف	التعرّف قبل	نسبته	التعرّف بعد	نسبته
الهمذانية	51	37	14	7	٪19	30	٪81
الحريرية	50	50	X	16	٪32	34	٪68
الزينية	50	49	1	20	٪41	29	٪59
المجموع	151	136	15	43	٪32	93	٪68

1. الاستغناء عن موقف التعرُّف ظهر بصورة محدودة في مقامات الهمذاني.

2. موقف التعرّف أصبح ركناً لايستغنى عنه في البنية السردية للمقامة العربية بعد الهمذاني، مما يدل على رسوخ البنية الأصل.

3. نسبة موقف التعرّف قبل ظهور الحكاية المنسوبة إلى البطل بدأت تزداد، ازدياداً ظاهراً على النحو الآتي ٪19، ٪32، ٪41 عند كل من الهمذاني، والحريري، وابن الصيقل الجزري، على التوالي.

4. نسبة موقف التعرّف بعد ظهور الحكاية المنسوبة إلى البطل بدأت تقل بصورة جلية وعلى النحو الآتي٪81، ٪68، ٪59 عند كل من الهمذاني، والحريري، وابن الصيقل الجزري.

5. وعلى الرغم من الحقائق التي وردت في(3) و(4) فموقف التعرّف بعد، كما يتجلى في المعطيات السابقة، ظل يستأثر بمكانة الهيمنة وهي68٪ مقابل32٪

6. التعرّف سواء تقدم أو تأخر، هو مظهر ثابت من مظاهر البنية السردية وقد تضمنته136 مقامة من151أخضعت للتحليل هنا مما يدل على أن نسبة تواتر التعرّف هي90٪ في المقامات موضوع التحليل، وهي المقامات التي أسهمت في صوغ الهيكل العام للمقامات العربية.

أما وقد وقفنا على موقف التعرّف بوصفة أحد أبرز مظاهر البنية السردية في المقامة العربية، فيلزم الآن أن نستطلع أثر هذا المظهر في بنية الحكاية مبتدئين بتجليات موقف التعرّف بعد أن تنتهي حكاية البطل، لنكشف سمات الحكاية في هذه الحالة. ينفتح العالم السردي في المقامة إثر انسحاب الراوي المجهول، وأول العناصر بارزة الأهمية التي يكشف عنها ذلك العالم، هو الراوي المعلوم، الذي يبدأ بزرع مكونات الحكاية في ذلك العالم، وينبغي علينا أن نحدد المقصود هنا بـ"العالم السردي"إنه الفضاء الذي تجرى فيه الأحداث المسندة إلى شخصية مركزية، فضلاً عن الأفعال المكمّلة التي تعزى إلى أشخاص لهم مركز ثانوي في ذلك الفضاء، ومن سماته أنه يحيل على مكان وزمان محددين، وإن كانا غير واقعيين، على الرغم من الأدلة التي يضعها الراوي لكون المكان واقعياً.

البحث في أمر المطابقة بين المكان المتخيل المشار إليه في المقامة والمكان الواقعي لا يفضى إلى نتيجة تسهم في إغناء البحث في المقامة، لأن الأمكنة فيها جزء من مستلزمات الفضاء العام الذي بدونه لا يمكن أن تنظم الحكاية ضمن إطار محدد، كي تتاح للراوي مهمة القيام بتقديم الحكاية، وما يقال عن المكان، يقال عن الزمان، فهذان العنصران بتضافرهما يتشكّل فضاء الأحداث، وكلاهما من اختلاق الراوي لضرورات البنية السردية التي تستدعيها العناصر الفنية الأخرى، كالشخصية والحدث، وتشكيل تلك العناصر يتم بتوجيه من البنية الأصل التي ثبتت وترسخت، وصارت تفرض على الراوي أن ينسج مكونات الحكاية في ضوء قوانين وأنظمة التعرّف، الذي هو جزء منها، فإذا كان التعرف خاتمة للحكاية، تبدأ المكونات الأخرى تظهر بما يجعل الراوي جاهلاً بما يحدث، إذا يتحول إلى وسيلة لوصف مزدوج: ذاتي وموضوعي، لمجموعة الأفعال التي يقوم بها البطل، ابتداء من ظهور البطل في المشهد إلى أن يتم التعارف بينهما، ثم فراقهما، وهنا، تخضع الأفعال سواء المنسوبة إلى الراوي أم البطل، لزمن متتابع، يشكلها وفق نسق التعاقب، ويكون المنطق الذي يحكم الحكاية، خاضعاً لأسباب يحددها الراوي، ويلتزمها البطل وهي مقيدة بتتابعها في الزمان شيئاً فشيئاً، وصولاً إلى موقف التعرّف الذي يشكل ذروة الأفعال المذكورة.

أما إذا كان موقف التعرّف قد حصل قبل الحكاية المنسوبة للبطل فإن نظام الحكاية يأخذ اتجاهين اثنين في الغالب أولهما: إن البطل يلفق حكاية يخدع بها الراوي، والتعرّف لا يكون في هذه الحالة تعرّف أشخاص شأن الحالة الأولى، لأن الراوي يكشف أنه وقع ضحية حكاية ضللته، وتكون الحكاية الملفقة جزءاً من حكاية أشمل، هي حكاية لقاء الراوي والبطل، وثانيها قيام البطل بإنجاز فعل يفتقر إلى نسيج الحكاية، كأن يلقي موعظة، أو خطبة في موضوع ما، أو وصية، أو يعمد إلى فك ألغاز لغوية، ووصف أشياء مرئية، وفي كلتا الحالتين فما ينتظره البطل هو الفوز بعطاء الراوي وسمّاره في الحالة الأولى ومتلقّي حديثه في الحالة الثانية، وقد خرّوا مندهشين بتأثير بلاغة قوله الذي لا ينطوي على حكاية وإذا كانت الحالة الثانية، كما يتضح مما سبق، لا تفضي إلى وجود حكاية. ولا يترتب على ذلك البحث في بنية أية حكاية لعدم وجودها، فالحالة الأولى، التي يلفق فيها البطل حكاية قصيرة جداً، تستوجب القول إن تلك الحكاية تأتي على أنساق متعددة حسبما يريد البطل الذي غالباً ما يكون راوياً لها، فقد تخضع لنسق التتابع، وقد تخضع لنسق التداخل شأن الحكاية المختلقة التي يرويها أبو زيد السروجي للحارث بن همام وسماره ليلاً عن ابنه وزوجته في المقامة الكوفية.

5. نسيج البنية السردية.

تستدعي الوقفة المفصّلة على مكوني الرواية والحكاية في البنية السردية للمقامة النظر إليهما مجدداً ضمن نسيج البنية السردية بوصفهما مكونات متداخلة يعمل تضافرهما معاً على منح تلك البنية وجوداً وتميزاً، فتجليات ثنائية الرواية والحكاية في البنية السردية هي غير تجلياتهما منفصلتين بوصفهما موضوعاً للبحث، وهو ما يفرض مراجعة أثر البنية في توجيه عملهما بعد أن ثُبّتت وصارت توجه دورهما وتنظم وظائفهما، صحيح أن البنية السردية تسند إلى الراوي فعالية الرواية وإلى البطل فعالية الحكاية، مما يعني ظهور ثنائية الأقوال والأفعال بوصفهما نتاجاً لثنائية الراوي والبطل، يقترن كل ركن من تلك الثنائية بالمكون الخاص به.

لكن حقيقة الأمر هي أن البنية السردية تأبى هذا التقسيم المنطقي، فهي تعمل على صهر مكوناتها لحظة وجودها، فالرواية تبدأ بخلق الحكاية لحظة ابتدائها، كما أن الراوي يبذر مكونات الحكاية، فضاء، وأفعالاً، وأشخاصاً، حالما يبدأ روايته، وفي الوقت الذي تستمر فيه الرواية تتشكل فيه الحكاية أيضاً؛ مما يعني استحالة فصلهما داخل البنية السردية. نعزو تشكُّل البنية السردية إلى الراوي المعلوم الذي يتكفل بالتعبير عن لبّ ذلك العالم عندما يقوم بتشكيل ذلك الفضاء الذي بوساطة الرواية تتخلق فيه الأفعال والأشخاص، وتتمركز حول

شخصية البطل، فالرواية هي وسيلة الخلق الأولى في البنية السردية للمقامة، وهي لا تهدف إلى نقل جوانب متعددة ومستويات كثيرة إنما تختلق الأشخاص وما يسند إليهم من أفعال، وتبلور رؤى تلك الشخصيات، وتعطي العالم السردي شكله وحدوده، وترسم بدقة موجوداته، وهكذا فالحكاية المتخلّقة هي نتاج للرواية، وهي في الوقت نفسه اللب الذي يتكون بوساطة تلك الرواية سواء أكان الراوي المعلوم هو من يروي أم تكفل البطل بالرواية، كما تجلى ذلك في عدد من المقامات.

وما تعمل البنية السردية على الحفاظ عليه مظاهر تميزت بالثبات منها، وضع فواصل زمنية واضحة بين مستويات السرد تبعاً لتعددها، ولا يمكن إذابة تلك الفواصل لأن كل مستوى من مستويات السرد يقترن برواية معينة وراوٍ محدد، وعليه فزمن الأخيرة يكون لاحقاً لزمن رواية البطل، وبهذا لا يحصل تداخل في مستويات السرد إلا ما ينسب إلى البطل عندما يكون راوياً يروي وقائع مختلقة أو يروي أكثر من حكاية، وهو ما أشرنا إليه في الفقرة السابقة. وإلى جانب كل هذا فالبنية السردية تقدم غالباً بطلاً يتوارى تحت أقنعة مختلفة تتفق والموقف الذي يكون فيه، ولكنه في كل مرة يعتمد تضليل الآخرين والتمويه على أفعاله وغالباً ما يكتشف أمره، من الراوي، مع إحساس الأخير بالتعجب لطرائق البطل بالتخفي المتكرر، جرياً وراء هدفه في الارتزاق بوساطة الخداع، والتضليل، وهو ما يمنح التعرّف أهمية بناء في حكاية متماسكة.

هذه المظاهر التي تمثل أنساقاً ثابتة، تعمل بتوجّيه البنية السردية، تؤكد خضوع مكونات البنية السردية إلى قوة راسخة، توجّه عمل تلك المكونات ضمن أنظمة محددة في علاقتها الداخلية، وهو ما أفضى إلى ثبات بنية المقامة، ورسوخها في تاريخ الأدب السردي العربي مدة طويلة، فالبنية السردية للمقامة تمنح المروي له موقعاً مهماً في عملية الإرسال والتلقي التي تتكفل بها، ويتميز المروي له هنا بأنه يتماهى مع الراوي المجهول ذلك أنه كان مروياً له قبل أن تنجز الحكاية، وهاهو الآن، قد أصبح راوياً لها، وعبارة "حدثنا" أو "أخبرنا" أو "حدثني" تحيل على راوٍ، كان في الأصل مروياً له ولكن المقامة، لا تقتصر على هذا النمط من المروي له، المجهول، إنما تتضمن مروياً له ضمن البنية السردية، يتمثل غالباً بأولئك الذين يروي لهم البطل حكاية، أو يضللهم ببلاغة أو خدعة، وهم الذين يمنحون أفعال البطل معناها ومغزاها، ويتشوقون إليها، ومن بينهم يظهر الراوي المفارق لمرويّه، الذي كان مثلهم مروياً له، ثم انتدب نفسه ليكون راوياً لما روي له.

هوامش الفصل السادس

1. عبدا الفتاح كيليطو، المقامات، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، 16
2. الثعالبي، يتيمة الدهر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، 3: 358
3. الشريشي، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، 1952، 1: 15
4. قري الضيف 4: 294 ـ 296
5. الهمذاني، شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت95
6. مقامات الحريري 401
7. الوهراني، منامات الوهراني ومقاماته، ورسائله، تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نغش، القاهرة 96
8. المقامات الزينية 411
9. صبح الأعشى 14: 112
10. ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، ليبيا، ق 4: 1: 212
11. عماد الصلح، اعترافات الشدياق في كتاب الساق على الساق بيروت 453
12. مقامات الحريري 11
13. م. ن 13
14. المقامات الزينية 79
15. اليازجي، مجمع البحرين، بيروت 10
16. شرح مقامات الهمذاني 111 ـ 112
17. كشف الظنون 2: 1787 ـ 1790
18. مقامات الهمذاني 123 ـ 124
19. م. ن 123 ـ 124
20. المقامات الزينية 325 ـ 326
21. مقامات الحريري 45
22. م. ن 126
23. م. ن: 424
24. زهر الآداب 1: 274
25. المثل السائر 1: 8
26. وهي: الغيلانية، الأهوازية، البغدادية، المغزلية، النهيدية، الناجمية، الخلفية، الصميرية، الشعرية، الصفرية، التميمية، البشرية الرصافية، الخمرية.
27. وهي: البصرية، الموصليّة، المضيرية، الشيرازية، الأرمنية، الوصية، الدينارية.
28. وهي الحلوانية، الكوفية، الإسكندرية، الفرضية، السنجارية، النصيبة، الرقطاء، الوبرية، الطيبية، المروية، العمانية، التبريزية، البكرية، الحرامية، الساسانية، البصرية.

29. وهي: السنجارية، العمادية الأربلية، الشاخية، الرسعنية، النيسابورية الزرندية، الماردينية، المصرية، الدجيلية، الحنفية الكيشية، الدمشقية، الحصكفية الرقاطاء، الجمالية الجوينية، الجزيرية، اليمنية.

خاتمة الكتاب الثاني

قدمنا فيما مرّ من فصول هذه الموسوعة تحليلا لمسار السرد العربي القديم، وتوصيفاً لظروف نشأة الأنواع السردية الكبرى فيه، وتحيلاً للأبنية السردية التي يمثلها كل نوع، وهي: الحكاية الخرافية، والسيرة، والمقامة، وكنا نهدف إلى تقديم تصوّر لتشكّل الأدب السردي في الثقافة العربية القديمة، وكيف استقرت أنواعه، وكيف تأثر بالموجهات الشفاهية والدينية. وكشفت لنا الأنواع السردية المذكورة طبيعة العلاقة بين الراوي والمروي، وهي علاقة استمدت خصائصها من نوع الموجهات الخارجية للسرد العربي، وفي مقدمتها الموجهات الشفاهية ـ الدينية التي فصلت بين الراوي والمروي، وبين القاص والقصة، فكلاهما: الراوي والقاص تتحدّد وظائفهما في المعجم العربي في إيراد خبر على الوجه الذي قيل فيه، والإتيان به من فصّه، أي من مصدره، فالراوي كما يقول الجاحظ، حامل لمحمول، شأنه في ذلك شأن الجمل الذي ينقل الأحمال، وهو ما تقرره مصادر اللغة العربية دون استثناء، ويضيف الجاحظ بأنّ الرواية عرفت بعد الإسلام، فهي تنتمي إلى "أسماء حدثت ولم تكن" الأمر الذي يؤكد بأن الدوافع التي فرضتها كانت دينية تتصل برواية الحديث، ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل إن مصطلح (المؤلف) يدل على ذلك الأديب الذي يتمثل دوره في جمع مادة إخبارية، لا تنتسب إليه مباشرة، وما التأليف في المعجم إلا جمع ما تفرّق، ووصل بعضه ببعض.

كل هذه المؤثرات، أفضت إلى ضعف العلاقة بين القاص والراوي والمؤلف وبين ما يقص ويروى ويؤلف، حدّدت وظائف القصاص في تتبع الأخبار، وتقصّيها، أو حملها، أو جمعها، وفي ذلك كان الراوي حاله حال القاص والمؤلف، يتكفل بأداء مهمة إخبارية محددة، وليس له أن يأتي بشيء جديد، وإلا أتهم بالابتداع الذي لا ينهض على أصل. وهي التهمة التي امتد مجالها من الحقل الديني إلى حقل السرد، وضمن إطار هذا الفضاء الدلالي، الذي يؤكد على فصل المروي عن روايته، نشأت المرويات السردية العربية، فتجلت مؤثراته في البنية السردية، بما جعل الانفصال بين الراوي ومروياته أمراً ظاهراً بيناً. والراوي في الحكاية الخرافية، والسيرة الشعبية، والمقامة، يتطلع من علٍ إلى مجموعة من

الأخبار والوقائع، ويعمل على تنسيق أجزائها، وتنظيم مادتها، وترتيب فقراتها، وبذلك فهو ينهض بمهمة تشكيل بنية تلك المرويات.

لا تقرّ السردية بوجود راوٍ لا ينتمي إلى البنية السردية التي يكّونها، ولكنها في الوقت نفسه لا تنفي أمر البحث في الأصول التي تحدّر منها الراوي. وقد كشف التحليل أن الراوي انحدر من الموروث الإخباري والديني، وعمل بتوجيه من الإشكاليات الشفاهية لذلك الموروث. تجلت وظائف الراوي في الأنواع السردية التي وقفنا عليها، بأنه مرسل لمروي، ينطوي على بنية محددة، تبعاً لنوعه، إلى مروي له، يوازيه في الرتبة، وكلما تعددت مستويات الراوي، لزم التعدد في مستويات المروي له، ولقد أمكن كشف المستويات الثلاثة الآتية من العلاقة بين الراوي والمروي له، وهي:

1. ينتظم الراوي في الحكاية الخرافية بعلاقة محكومة بمستويات متعددة، تندرج من الإطار الواسع الذي يحتويها ـ كما مثلنا على ذلك في الوقوف على خرافة شهرزاد ـ مروراً بمستويات دون ذلك الإطار، وصولاً إلى رواية الشخصية التي يُعزى إليها الفعل، وهذا التدرّج المنتظم في مستويات الرواية، يقابله وعلى غراره، تدرّج يحكم المروي له؛ فالإرسال السردي يتم بين فئة الرواة وبين الفئة التي توازيها من المروي لهم، ولا يمكن أن يختل نظام تلك العلاقة، وتعدد الرواة يقتضي تنوعاً في الرؤى، ووجهات النظر؛ ذلك أن منظور كلّ راوٍ يختلف عن الآخر. وقد أظهر التحليل ثلاثة أنواع من صيغ الإرسال تبعاً لتعدد الرواة، وهي:

أ ـ تعدد في الرواة مع بقاء المروي له مفرداً.

ب ـ تعدد في المروي له مع بقاء الراوي مفرداً.

ج ـ تعدد في الرواة والمروي له.

2. يتوزع انتماء الراوي في السيرة الشعبية بين موقعين: أولهما خارج البنية السردية، بوصفه منشداً للمروي. وثانيهما داخل البنية السردية، كونه عنصراً مكوناً فيها، ويوازيه في ذلك، مروي له يتّسم بالسمة ذاتها، وخاصية الازدواج في انتماء الراوي يرجع إلى خضوع مرويات السيرة للمشافهة، فالراوي يتصف بصفات المنشد ذاتها، على الرغم من تدوين تلك المرويات.

3. يمتثل الراوي في المقامة لسلسلة متدرجة من مستويات السرد، تبدأ من راوٍ مجهول، يليه معلوم، فالراوي البطل الذي ينتدب نفسه للرواية أحياناً، ويوازيه في ذلك مروي له يتلقّى منه، يكون جزءاً من البنية السردية. وتمنح المقامة شأن الخرافة إمكانية أن يكون المروي له راويا، وتكشف بنية الاستهلال السردي في المقامة عن أن الراوي الذي

يقوم بمهمة الإرسال السردي، كان في الأصل مروياً له، قبل أن يستبدل موقعه ويتحوّل إلى راوٍ، والعلاقة الراوي بالمروي له، تخضع مباشرة لعملية الإرسال والتلقي إذا إن صيغ الإرسال تحدّد رتب الرواة، فيما تحدّد صيغ التلقي رتب المروي لهم، أما المروي بوصفه مادة الإرسال فينبغي دراسة بنيته سواء ما تعلق منها بالعناصر المكونة أو بالإنجاز السردي كله الذي يكون متن المروي، بما ينطوي عليه من حكاية تستدعي وجود شخصيات وأحداث وفضاء زماني ومكاني يحتويها. والأحداث التي يكوّن نسيجها متن المروي، تنتظم فيما بينها في علاقة تخضع لمعيار الزمن الذي يرتب تعاقبها، وهنا يمكن إجمال الخصائص الآتية لأبنية الأنواع السردية العربية القديمة:

أ. بنية الحكاية الخرافية شديدة التعقيد؛ لأن الفعل الذي يكون لبّ الحكاية يُخرق كلما ظهرت شخصية جديدة في سياق الأحداث، وتتأتى شدة التعقيد من تعدد مظاهر الإلحاق، والاستباق، واندراج حكاية دخيلة في سياق الحكاية الأصلية، إلى ذلك فتعدّد الرواة الذي يفرض تعدّداً في الحكايات، وتوالداً مستمراً فيها، بما يجعلها لا تخضع لنسق متتابع، الأمر الذي جعل تداخل الأحداث سمة مميزة لها.

ب. بنية السيرة الشعبية تتكون من سلسة طويلة من الوحدات الحكائية المتعاقبة، وهي تنتظم في نمطين: وحدات حكائية بسيطة التركيب، تخضع لبناء متتابع في تشكيل مكوناتها، ووحدات حكائية مركَّبة تكون الوحدة الحكائية فيها إطاراً لعدد من الوحدات الحكائية الصغيرة، وتتسم الوحدات المركبة بتداخل مكوناتها وتعقد أحداثها، مما جعلها تتصف بأنها ذات بناء متداخل.

ج. بنية المقامة تخضع لنسق التتابع، وتعد لحظة التعرُّف مظهراً مهيمناً من مظاهرها السردية، ويؤثر هذا المظهر في بنية الحكاية تأثيراً مباشراً، فإذا جاءت لحظة التعرف إثر انتهاء البطل من مهمته تكون بنية الحكاية متماسكة، وتنتهي بنهاية يفترق فيها الراوي عن البطل. أما إذا جاءت لحظة التعرف قبل شروع البطل بمهمته فملامح الحكاية تتغير، وتفقد تماسكها، ويتحول فعل البطل إلى مشهد جامد لا حركة فيه سوى وصف مجرد لخطبة أو موعظة يقوم بها البطل.

إن نظرة كلية إلى بنية المروي في السرد العربي القديم تكشف انتظامه في نسقي التتابع والتداخل، وذلك يعود إلى الخواص السردية للنوع من جهة، وإلى علاقة الراوي ببناء الأحداث من جهة أخرى. ونخلص، إثر معاينة علاقة الراوي بالمروي له، وتوصيفها، إلى أن المروي لا يرتبط بالراوي إلا على سبيل الإرسال، ولا يرتبط بالمروي له، إلا على سبيل التلقي، فالمروي ـ الذي هو مادة الإرسال ـ لا ينتسب إبداعيا إلى أي من مكوني البنية السردية الآخرين. وإن كنا لانعدم وجود استثناء هنا وهناك، وقفنا عليه في دراستنا لمكونات

البنية السردية في الحكاية الخرافية، والسيرة الشعبية، والمقامة، إذ يقوم البطل بالرواية أحياناً أو يتحول إلى مروي له، وهو مظهر لا يطَّرد، ويحتل جانباً صغيراً في تلك المرويات.

استأثرت المرويات والمدونات السردية باهتمام كبير طوال القرون الوسطى الإسلامية، وفي الوقت الذي كانت فيه المقامة هي الأنموذج الأكثر تعبيرا عن أدب الخاصة السردي، كانت المرويات الخرافية والسيرية قد استبدت بالعامة ومخيالها، وفي الوقت الذي نالت الأولى حظوة رسمية مشهودة استبعدت أية عناية مماثلة بالثانية، على أن الحراك البطيء في بنية الأنواع لا يمكن وقفه، وقد رأينا كيف أن البنية السردية للمقامة كانت تتموّج وتتشقق، ثم تتشظّى وتتناثر في نهاية المطاف. أمكن ملاحظة ذلك لأن المقامة تمثل السرد الكتابي الذي يمكن ملاحظة تغيراته الأسلوبية والتركيبية بالمقارنات النقدية عبر الزمن، أما المرويات الشفوية التي طمست صورها المدوّنة، وخضعت للتداول الشفوي في المجال العام، فمن المستحيل كشف طبيعة التغيرات التي عرفتها عبر القرون، ولكنها في جميع الأحوال أكثر ما عرفته المكتوبة، فذلك هو شأن التداول الشفوي للأخبار، والمأثورات، والمرويات السردية والشعرية.

لا تعرف أشكال السرد وأنواعه الثبات، إنما هي رهينة التحولات النسقية الدائمة، ثم الانهيارات العامة بسبب تأزم بنية النوع، وعدم قدرته على الوفاء بحاجات التمثيل والتلقّي، أو الانشقاقات العارضة التي يمكن أن تكون بذورا لظهور أنواع جديدة، ولم يكن السرد العربي القديم في منأى عن هذه الصيرورة التي تتصف بها الآداب عموما، والسردية منها خصوصا. ولهذا انتهى الأمر بانهيار الأنواع الأساسية لذلك الموروث السردي، وبتغيير كبير في أشكاله، ولغته، وأساليبه، ووظيفته التمثيلية. وفي الكتاب الثاني من هذه الموسوعة سنقدم تحليلا للكيفية التي انهارت بها المرويات السردية، ثم الكيفية التي انبثقت فيها السردية الحديثة من خضم الرصيد السردي المتفكك للموروث القديم. وهذا يفرض علينا إعادة النظر بموضوع النشأة، وإعادة تفسيره في ضوء التغيرات التي عرفتها ثقافة القرن التاسع عشر.

الكتاب الثالث

السرديّة العربية الحديثة
ـ إعادة تفسير النشأة ـ

مقدمة

استدرجت قضية أصول السردية العربية الحديثة، ومصادرها، ونشأتها، وريادتها، آراء كثيرة، منها: ما تنكر على الموروث السردي القديم إمكانية أن يكون أصلاً من أصولها، وأخرى تراه محضناً ترعرعت في أوساطه بذورها، وغيرها تؤكد أنّه الأب الشرعي لها، وثمة آراء تراها مزيجاً من مناهل عربية وغربية، وهنالك أخيراً الرأي الشائع الذي يرى أنّ الرواية، بوصفها لبّ السرديات العربية الحديثة، مستجلبة من الأدب الغربي، وأنها دخيلة على الأدب العربي من ناحية الأصل، والأسلوب، والبناء، والنوع، وأنّ المعايير المشتقّة من الرواية الغربية هي التي شاعت، ووظّفت فيها؛ وعليه فهي، بمفهومها النوعي، نبتة مستعارة من بستان الغرب، وقد لاقت رواجاً؛ لأنّ الثقافة الغربية هيأت لها أرضية مناسبة في القرن التاسع عشر، فيسّرت أمر ظهورها وقبولها في الأدب العربي الحديث. الرواية العربية، طبقا لهذا الرأي، في أرقى نماذجها وأشكالها، إنما تنحو منحى غربياً في نوع من المحاكاة المكشوفة لما كان يستحدث في الرواية الغربية، في القرنين التاسع عشر والعشرين.

ومن الواضح أنّ هذه الآراء تتشابك في تعارضاتها، وتتقاطع في تناقضاتها؛ لأسباب، منها: أنّ أحكامها لا تستند إلى أرضية شاملة من التصوّرات التي تأخذ بالحسبان كل التطوّرات والتداخلات الثقافية المعقّدة التي شهدتها الثقافة العربية في القرن التاسع عشر، فهي تجرّد النوع الروائي من أبعاده الشاملة، وتبالغ في تحديد خصائصه وتضييقها واشتقاقها من نصوص سردية نُظر إليها على أنها استكملت شروط النوع الروائي بصورة نهائية. إلى ذلك فكثير من الآراء يريد انتزاع الرواية من السياق الثقافي الذي يغذّيها بخصائصها وملامحها العامة ووظيفتها، ويصطنع لها رصيداً مستعارا من سياق آخر. وعلى العموم، فليس ثمة موضوع التبست حوله الآراء وتضاربت مثلما حصل في موضوع أصول السردية العربية الحديثة؛ وذلك يعود إلى تغليب مرجعية مؤثرة على أخرى، أو اختزال ظروف النشأة إلى سبب دون آخر، فضلاً عن الميل الواضح إلى اعتماد مبدأ المقايسة بينها والسرديات الغربية الحديثة، ويبدو واضحاً أنّه لم يولَ اهتمام جاد ودقيق وموضوعي للبحث في المهاد الثقافي الذي أدت تفاعلاته المتنوعة إلى مخاض صعب وطويل ومعقّد، تبلورت ملامحه خلال

عشرات السنين ليكوّن ممارسة سردية دائمة التطور والتجدّد، هي هذا الشكل السردي الجديد: الرواية العربية.

أقول إنَّه لم يولَ اهتمام معمّق وجاد ودقيق وموضوعي، ليس بهدف التقليل من قيمة كثير من الدراسات التي بحثت في هذه القضية الشائكة، إنما لأنَّ معظمها اتّبع الطريقة التقليدية في تاريخ الأفكار، الطريقة الخطيّة التي تتعقّب الحوادث، وتؤرخ للوقائع، ولا تستنطق السياقات الثقافية، ولا تعنى بعلاقات التراسل بين تلك السياقات والظواهر الأدبية، ولا تلتفت إلى التفاعلات الضمنية بينهما، تلك التفاعلات المتوارية وراء الأحداث، والمختفية في تضاعيف النصوص الأدبية السائدة، ولم تُشغل بالتفكّك غير المنظور والبطيء للمرويات السردية القديمة، ولا إلى الكيفية التي تقوم بها النصوص بتمثّل المرجعيّات المتحوّلة.

في الغالب، لم يجر بحث في عملية انكسار النسق التقليدي لتلقّي المرويات الموروثة، وبداية انهيار الأبنية السردية، وتحلّلها، وامتصاص كثير من سماتها الفنية والدلالية من قبل النصوص السردية التي انفصلت تدريجيا عنها، لكنها مازالت تعتاش على خصائصها العامة، فالسمات المميزة للنوع الجديد لا تنبثق فجأة من الفراغ، إنَّها تستظل بسمات الأنواع السابقة، لكنها تقوم، في الوقت نفسه، بتنحية بعضها، والتمرّد على الأخرى، وتوظيف ما تراه مناسبا كرصيد لها، وهكذا يقع انعطاف غير منظور في كيفية ترتيب المكونات الأساسية للبنية السردية، دون الانقطاع الكلي عن الترتيب الشائع لمكوّنات تلك البنية، وبمرور الوقت تتبلور السُنن الجديدة شيئا فشيئا، وتلوح معالم نوع جديد، فتشكّل الأنواع، وتحلّلها، لا يمكن رصده من قبل الدراسات التي تهدف إلى البحث في تاريخ الأنواع، الأمر يقتضي منهجية بحث تُدرك الترابط الخفي بين النصوص من جهة، وبين النصوص ومرجعياتها من جهة أخرى، وأخيراً بينهما والسياقات الثقافية بما في ذلك عملية التأويل والتلقّي التي تلعب دورا غاية في الأهمية في كل ذلك.

السرد قوامه الأساس حكاية، والفرق بين المرويات السردية الشفوية والسرديات الكتابية فرق في البنية، والأساليب، وأشكال التعبير، والعوالم المتخيّلة التي تشكّل محتوى ذلك التعبير. وحينما يتأزّم نوع سردي تبحث الحكاية عن بنية وأسلوب وشكل مختلف، وعالم افتراضي خاص؛ فالمرويات الشفوية تمثّل، في الغالب، فكرة اعتبارية تبلور تصوّراً تخيليّا عن عالم مفترض ذي جوهر ثنائي التكوين، فيما السرديات الكتابية تعنى بتمثيل عالم ذي مرجعيّات متنوعة، بما في ذلك تفاصيل المكان، والزمان، وملامح الشخصيات، وأنظمة الحدث. المرويات الشفوية تقتضي مهارات إصغائية لدى كل من الراوي والمتلقّي، فهما يتشاركان في طقس خاص من طقوس الإرسال والتلقّي يقوم على الكلام، والحركة،

والإيماء، والتنويعات الصيغية في المخاطبة، والإنشاد، والتماهي مع العالم الخيالي، فذلك العالم السردي الافتراضي يصاغ عبر تراسل لفظي وحركي، وغالبا ما تكون النزعة الأخلاقية هي البؤرة التي يتمركز حولها السرد، وتتضاءل أهمية المرويات الشفوية ووظيفتها، حينما يتعرّض نسق الإرسال والتلقّي إلى التغيير، فتظهر السرديات الكتابية التي تقتضي مهارات أخرى بصرية وذهنية.

انبثقت السردية العربية الحديثة من خضمّ التفاعلات المحتدمة بين المرجعيّات، والنصوص، والأنواع الأدبيّة، فهي الثمرة التي انتهت إليها حركة التمازج التي قامت بين الرصيد السردي التقليدي، ومؤثرات ثقافية جديدة، والحراك الذي عصف بالأنواع الأدبيّة التقليديّة، وفي مقدمة ذلك: ضعف الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع، وتداخل النّصوص، وغياب الهويّات النصيّة الثابتة، وتفكّك الأنظمة السرديّة التقليديّة، وانحسار دور القيم الثقافية المطلقة، التي كانت تدعم الخصائص القارّة للنصوص، والأنواع، والأجناس، وتعزّز من ثبات موضوعاتها، وأغراضها، وأبنيتها، وأساليبها، وتحول دون تفاعلها الأسلوبي والبنيوي.

وبالإجمال وقع انفصال متدرّج بين مرجعيات ثقافية وأجناسية موروثة فقدت كفاءتها وأهليّتها، وظواهر إبداعية جديدة متصلة بنسق مستحدث من القيم، والحقائق النسبيّة، والحاجات، والأفكار، والعلاقات، وكان من نتيجة ذلك أن انحسرت صيغ التعبير القديمة، وتراجعت قيمة المنظورات التقليديّة، وبها استبدلت سلسلة طويلة ومعقّدة من وسائل التفكير والتعبير والتراسل. الرواية إحدى الصيغ الأسلوبية الكبرى التي تشكّلت على الحدود الرمزية الفاصلة بين عالمين: عالم في طريقه للأفول والتحلّل، وعالم في طريقه للظهور والتكوّن. وسرعان ما دشنت شرعيتها الفنية، حينما أبرزت قدرة هائلة للتفاعل مع هذا العالم الجديد بمكوّناته وعلاقاته وقيمه، فاقترنت به من جهة كونها إحدى تمخضاته، ومن جهة كونها علامة معبرة عنه.

من أجل إعادة تفسير نشأة السردية العربية في العصر الحديث، لا يجوز تجاهل التراث السردي النظري في العالم، ولا يجوز إغفال قضية الأنواع الأدبية، والأهم من كل ذلك لا يجوز تخطّي الحراك الثقافي في القرن التاسع عشر، ولا يجوز أن يُهمل أمر المؤثر الغربي، وفحصه بدقة للتحقّق من مدى تأثيره في نشأتها، بما في ذلك المؤثّرات الثقافية العامة، والخاصة، وفي مقدمتها قضية التعريب التي عرفت نشاطا كبيرا في القرن التاسع عشر، ولكن ينبغي، قبل كل ذلك، التحرّر من الفكرة الشائعة التي ثبّتها الخطاب الاستعماري في الأدب والثقافة بشكل عام، وهي أن كل الآداب الجديدة، والأفكار الحديثة، إنما هي غربيّة المنشأ والمرجع، فهذه من تحيّزات ذلك الخطاب، وتدخّلت في صوغ التصورات النظرية: النقدية

والتاريخية، صوغا شبه كامل، بما جعل التسليم بذلك أمرا شائعا ومقبولا، فالحركة الاستعمارية وخطابها متلازمان.

في بحث يطمح إلى تحليل شامل لظاهرة أدبية ـ ثقافية كبيرة، مثل السردية العربية الحديثة، لابد من تفكيك المقولات الشائعة، وقطع الصلة بين فرضياتها ونتائجها، وإعادة تركيب السياق الثقافي في ضوء المعطيات القائمة، للوصول إلى النتائج التي تدفع بها تلك المعطيات نفسها، لكلّ هذا جعلنا من القرن التاسع عشر ميدانا للكشف والتحليل، فيما يخص تتبّع الظاهرة الأدبية السردية، وحاولنا ربط الظواهر بعضها ببعض، ومناقشة الانهيارات الأسلوبية والبنائية للمرويات الموروثة التي خصصنا لوصفها وتحليلها الكتاب الأول، ويستأنف هذا الكتاب النظر في موضوع السردية العربية من اللحظة التاريخية التي توقّفت فيها الأنواع السردية القديمة الكبرى، فيعنى بمرحلة تحلّلها، وانهيارها، وبداية تشكّل السردية الحديثة. وكما سيظهر فالبحث يتحرّر من عملية التحليل التقليدي، فيتابع الظواهر بحرية، ويستنطقها، من أجل بلورة النتائج التي تكمن فيها، ولا يتجاهل أن فرضياته مستمدة من سياق ثقافة القرن التاسع عشر، ففيها تمّت عملية تفكّك بطيء للمرويات السردية الموروثة، وفيها بدأت تتكوّن السردية الجديدة، وعليه فلا ينطلق البحث من فرض نظري مسبق قدر ما يستجيب لحالة ملموسة أفرزها الحراك الثقافي في تلك الفترة، ولكنه لم يهمل كشوفات التحليل النقدي الحديثة، فقد جرى توظيفها ضمنا في تتبّع الخفايا والملابسات والتحيّزات الخطابية، ليستخلص في نهاية الأمر النتائج التي يراها مرتبطة أشد الارتباط بالخلفيّات التي تتصل بها.

الفصل الأول

المؤثّر الغربي: تفكيك الخطاب الاستعماري

1. مدخل.

يحضر المؤثّر الغربي، بصورة مضخّمة، كلّما جرى البحث في نشأة الثقافة العربية الحديثة، والأدبية منها على وجه الخصوص إلى درجة أن ذلك أمرا أمرا مسلّما به في الدراسات التي عنيت بهذا الموضوع، وندر أن تمّت عملية بحث جادّة استقصت صواب هذه المسلّمة التي أخذ بها أغلب الباحثين، كحقيقة مطلقة، فعدّوها من اللوازم الحاضنة للأدب العربي، وعزوا إلى الحملة الفرنسية، والعلاقات المباشرة مع الثقافة الغربية، بما في ذلك الترجمة، أمر القيام بهذا الدور بصورة كاملة. وفي كل مرّة يثار فيها الموضوع يُقدّم سرد خطي مباشر للوقائع التاريخية بداية من وصول "نابليون بونابرت" أرض مصر في نهاية القرن الثامن عشر، ومرورا بالبعوث العسكرية التي أرسلها "محمد علي" إلى إيطاليا وفرنسا، وصولا إلى عصر الخديوي "إسماعيل" دون أن يلفت الانتباه أمر البعد الثقافي الحقيقي في كل ذلك، فكأنّ المبالغة في وصف الأحداث التاريخية تعويض عن فقر الوقائع الحقيقية التي يفترض أنّها كانت أول اتصال بين الثقافتين العربية والغربية.

بدأت هذه المسلّمة تتبلور في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وهي استجابة تعود، فيما نرى، إلى بداية الامتثال للخطاب الاستعماري الذي رسّخ فكرة تقول بأنّ التحديث وكلّ ما يتصل به جاء مع الحضور الغربي إلى الشرق، فسادت الرواية الغربية لمفهوم التحديث الذي أصبح منذ ذلك الوقت يتحدّد في محاكاة أشكال الثقافة الغربية، بما في ذلك الأشكال الأدبية، وبالنظر إلى غياب البحث الحفري في الأدب القومي، وإظهار خصائصه الأسلوبية، والبنائية، والنوعية، فقد غابت معايير التحديث أو اضطربت، وتمّتْ، وسط تشابك المؤثّرات وتفاعلها، استعارة معايير جاهزة بلورتها الثقافة الغربية.

كان الخطاب الاستعماري قويا ومُحكما ومؤثّرا شأنه في ذلك شأن الوسائل التي أوصلته إلى الشرق، والامتثال للقوّة الاستعمارية رافقه امتثال لخطابها في وصف الظواهر الأدبية والفكرية، وجرى استبعاد أشكال التعبير كافّة التي لا تنطبق عليها الأوصاف الجاهزة

والمستعارة، فهمّشت، وصارت خارج مدار الاهتمام؛ نبذت لأنّها تذكّر بمرحلة ما قبل التحديث الغربي، وجرت عبر الزمن إعادة صوغ للوعي الأدبي بما يوافق تلك المفاهيم المستعارة، ولم تعد الأشكال الأصلية تستأثر باهتمام يذكر، وصارت جزءا من اللامفكّر فيه؛ لأنّها خارج نطاق الوعي، وفي مراحل لاحقة أصبحت تلك الأشكال مُعيبة وقاصرة، وثُبّتت دونيتها، ولم تستأثر بعناية لأنّها تعنى بما صار جزءا من حقب مظلمة، طُمستْ باعتبارها عورة تحيل على تاريخ ينبغي نسيانه، يفجع به كثيرون إن هو، بمناسبة ما، شَخصَ فجأة وأعلن عن نفسه، يحدث حضوره ارتباكا غير مرغوب فيه، ينبغي الهروب منه بشكل ما، لم يعد لائقا، وبه ينبغي أن يستبدل تاريخ مغاير. وكان الفكر الذي تبلورت ملامحه في الحقبة الاستعمارية يريد تخطّي عثراته التاريخية، ويبحث عن مرجعيّة فوجد في التدرّج الخطي الغربي المستعار ملاذا يدفع به إلى الأمام. ومن المعلوم أنّ المدوّنات الاستشراقية التي نشطت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر قدّمت صورة اختزالية عن الشرق ثقافة ومجتمعا، صورة توافق الرؤية التي ينتظرها الغربيون، وتستجيب لتصوراتهم النمطية عنه، وتفاعل الخطاب الاستعماري والصورة الرغبوية الاستشراقية في استبعاد الأشكال الحقيقية، وذمّها، وبها استُبدلت أشكال أخرى توافق تصوّراتها.

يفرض المقام هنا رصد التشابكات الأولى بين الثقافتين العربية والغربية، لتتكشّف درجة الصلات المصطنعة والطبيعيّة بين الثقافتين، هذا الرصد يعنى بوصف النتائج الثقافية التي كثيرا ما يصار إلى تضخيمها لتكون الركيزة التي تقام عليها كلّ التصورات اللاحقة، وفي مقدمة ذلك نتائج الحملة الفرنسية على مصر، وهو الأمر الذي نراه قد تعرّض لمبالغة رغبوية دفعت بها آليات الخطاب الاستعماري إلى بؤرة الوعي الفكري والأدبي، وراحت بالمقابل تضمحل كلّ البدائل المختلفة، وفي مقدمتها تلك المتصلة بالسياقات الثقافية التي صاحبت الظواهر الفكرية والأدبية الحديثة واحتضنتها، ومنها كل النشاطات التي تمخّضت عنها السرديات، وفي مقدمة ذلك الرواية.

اصطُنع سياق غير السياق الذي تمّ فيه كل ذلك، وعليه ينبغي إعادة بناء الصلة الطبيعية بين الآداب العربية والغربية، بما فيها العناية المتبادلة بينهما، وكشف المصادرات التي يجري تداولها دون تمحيص، وسيتضح أنّ بلاد الشام لعبت دورا بالغ الأهمية في ذلك، وأنّ مناخا أدبيا جديدا بدأ يتشكّل في الثقافة العربية، أدى إلى نشاط المرويات السردية في مصر وبلاد الشام بعد ذلك.

لابد من وصف التضاريس العامّة للحالة الثقافية، وما يتصل بها، ونزعم أن الحاجة ماسّة إلى كل ذلك بصورة غير مباشرة، فما نهدف إليه ليس تقديم تحليل تاريخي ـ نقدي لموضوعات تخص الحملة الفرنسية، وأوضاع بلاد الشام، وغير ذلك، بوصفها موضوعات

مستقلّة بذاتها، إنما نريد كشف الأرضية التي بُنيت عليها فرضيّات التحديث الشائعة، والنظر إليها بعيدا عن هيمنة المقولات التي أشاعها الخطاب الاستعماري، وبذلك تتكشّف الآفاق الكبرى للتحوّلات الفكرية والأدبية في القرن التاسع عشر، ومن كل ذلك نريد، أن نمهّد الأرضية الثقافية للأفكار والتحليلات التي ستظهر تباعا في الفصول اللاحقة لكشف التفاعلات الثقافية التي أدت إلى ظهور السردية العربية الحديثة.

2. الحملة الفرنسيّة: رهان الحداثة المضخَّم.

استأثرت الحملة الفرنسية على مصر (1798 ـ 1801) بمكانة رفيعة في الخطاب الشائع في الثقافتين العربية والغربية، بوصفها اللحظة التاريخية التأسيسية التي استيقظ فيها الشرق من خموله بفعل مؤثر غربي خارجي اقتحم هذا العالم المغلق، وفكّك روابطه التقليدية، وشرع له بوابة التقدّم، وتصاعدت الأهمية الرمزية لهذا الحدث فعدّ حدّا فاصلا بين حقبتين تاريخيتين: قديمة وحديثة، فقد انتقل العرب إلى عصر النهضة فالحداثة بعد هذه الواقعة. ويبدو لنا أنّ تراكم الافتراضات القائمة على هذه الواقعة ـ وهي افتراضات قائمة على سلسلة متواشجة من الرغبات وليس الحقائق، وغياب النقد التاريخي الجذري لها، وإهمال المراجعة الدورية التي تستخلص من وقت لآخر القيم المعرفية من الأحداث التاريخية، ثم اللجوء إلى النتائج السهلة والسريعة، والهوس الذهني الامتثالي لمقولات أشاعتها الثقافة الغربية المتمركزة حول ذاتها ـ قد تفاعلت معا لتضخيم هذه الواقعة، وإضفاء دور مبالغ فيه عليها، وتحتاج هذه الواقعة أكثر من غيرها إلى أن تُفرغ من المغزى المفتعل الذي أُلحق بها، وإعادة النظر إليها بوصفها حدثا تاريخيا من الأحداث التي تتواتر عبر العصور، وتعرفها كثير من الأمم والثقافات. لا يمكن أن يرتهن التاريخ لخطأ.

كانت الحملة الفرنسية على مصر ذروة سلسلة من الاحتقانات المعبّرة عن سوء تفاهم، بسبب تنازع المنظورات الثقافية والدينية والسياسية الموروثة منذ العصر الوسيط بين الغرب والشرق، وبوصفها عملاً من أعمال سوء التفاهم بين عالمين معتصمين بذاتهما، فقد ظهرت في أفق رومنسي مجرّدة عن خلفياتها التاريخية الحقيقية، وبدت في أدبيات القرن التاسع عشر، عملاً فاتناً ومعبّراً عن صورة البطل الفاتح التي ترمز بشكل بليغ إلى لقاء مثير بين عجائب مصرية سرمدية، والقدر الفردي لبطل هو "نابوليون بونابرت"[1]. انزل الخيال الرومنسي تلك الحملة منزلة الفعل الفردي لبطل يتألّق عمله التاريخي في أفق شرقي خامل، لكنه عجيب، والدمج المتقصّد بين الخمول والعجائبية، وجد أفضل تجلّياته، فيما ورثته الحملة من أدبيات خاصة بها في الثقافتين الغربية والعربية، وفي مقدمتها كتاب "وصف مصر" الذي أظهر البلاد المصرية على أنها "يوتوبيا" كما توصل "ترونيكر" إلى ذلك[2].

إذ أُدخلت مصر في شبكة التصوّر الرومنسي الغربي للشرق، فأنتجتها طبقاً لتلك المعايير التخيّلية، وبهذا اختُزل الوجه الحقيقي للحملة، وطُمس وراء رغبة فرد، أرسله القدر، للنهوض بعالم ساكن من خموله الأبدي. تمّ تركيب صورة متخيّلة ومضخّمة ومستعادة لمصر بعد عقد من الزمان على مغادرتها، فـ"وصف مصر" بدأت أجزاؤه تظهر بالفرنسية في نهاية العقد الأول من القرن التاسع عشر، واستمرت بعد ذلك لأكثر من عقد جرى في أثنائه تغيير صورة المكان الذي كان موضوعا لاحتلال الفرنسيين، فمزجت مكوّنات الصورة بين التمثيل الاستشراقي له ورغبة القوة التي مثلها "نابوليون". تفاعلت على نحو فريد عناصر الرؤية الرومنسية للعالم، حول واقعة الحملة، فبدت وكأنها حقيقة شعرية تتصاعد من تفاصيلها الأساطير الفرنسية في خاتمة عصر الأنوار.

لم تعد الحملة ـ في الخطاب الخاص بها ـ تتويجاً لجهود من التطلّعات الغربية الناشطة آنذاك للسيطرة على هذا المجال الحيوي، إنما فعل رمزي متّصل بشخصية بطل تاريخي. وليس مصادفة أن تُركّب لـ"نابوليون" صورة أخّاذة، بوصفه أنموذجاً للشخصية الرومنسية الغربية، بما يوافق بالضبط مقاييس الجماليات الرومنسية التي جاءت بها فلسفة التاريخ الغربية المزدهرة آنذاك في فرنسا وألمانيا، فـ"هيغل" نظر إلى "نابوليون" باعتباره روح التاريخ، لأنّ أفعاله تطابق المنظور الثقافي لتلك الفلسفة. وهكذا فقد أُسقطت تصوّرات خيالية على الحملة وقائدها، فتداخلت الأطياف، واستُبعدت مصر الحقيقية، وأصبحت مجرّد خلفية لمسرح تقع عليه أفعال بطولية غربية، يمثل الدور الرئيس فيها "نابوليون" وكأنّ الأمر استعارة من أدب الرحلات، التي تمّت آنذاك بفعل موجّهات استشراقية، تدفعها الرّغبة والفضول للتعرّف المباشر إلى عالم شرقي مناظر لعوالم "ألف ليلة وليلة" التي كانت قد عُرفت في أنحاء الغرب قبل ذلك الوقت، لكنّها أسهمت بدرجة كبيرة في صوغ المخيال الغربي في رؤيته للشرق، ومعلوم أنّ كثيرا من الرحّالة كانوا يهتدون بموجّهات ذلك المخيال في زياراتهم للشرق، وفي وصفهم له. وقد اهتدى "نابوليون" بالأدبيات الاستشراقية، التي شكّلت جزءا كبيرا من وعيه بالشرق، فحملتُه تعبيرٌ عن الولع الفرنسي بمصر الذي يستمدُّ مرجعيته من الولع الغربي العام بالشرق في تلك المرحلة المحتدمة بالتطلّعات من تكوين الغرب الحديث. كانت مصر إلهاما لـ"جلاّب الحضارة"، وإحدى "العجائب التي تنتظر المستكشفين" وسرّا يلهب خيال الباحثين"[3].

يُرجع "روبير سوليه" الولع الفرنسي بمصر، قبل الحملة إلى مزيج من الأسباب: الذكريات التوراتية، ذكريات الحروب الصليبية، والصورة المتخيلة الخلابة لمصر. وظل الفرنسيون مدة طويلة بعد ذلك يمزجون بين هذه الأشياء، وتقوم قصص رحلات الحجّاج بتغذية هذا اللبس بدلا من تبديده" فالرحّالة قدّموا صورة خيالية لمصر.. إنهم يحكون عمّا

يظنون أنهم شاهدوه، أو عمّا يتمّنون مشاهدته"[4] ومثالهم"جان دي تيفينو"و"فانسيلب"و"بول سيكار" و"دي ماييه"ثم"سفاري"و"فولني"ولكن كيف تشكّلت تلك الصورة الرغبوية؟ ما جذورها؟ وكيف انبثقت في المخيال الفرنسي، وتنامت وسيطرت بمرور الزمن على الفضاء العام للسياسات الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر؟.

في عام1672وصل الفيلسوف الألماني"ليبنتز" (1646 ـ 1716) إلى باريس، وكتب مذكّرة إلى الملك الفرنسي لويس الرابع عشر يقترح تجريد غزوة خاصة إلى بلاد الفراعنة، ومع أن الملك الفرنسي لم يقابل الفيلسوف، لكن توصيته عرفت في الوسط السياسي داخل أروقة البلاط الذي يعيش احتقانات الصراعات الدولية في النصف الثاني من القرن السابع عشر. كتب"ليبنتز" بأسلوب إغرائي"هذا هو أضخم مشروع يمكن تصوره، والأكثر سهولة في تنفيذه"لأن البلاد المصرية"هي الأفضل موقعا من أجل السيطرة على الدنيا، وعلى البحار"وهي لا تنتظر غير "وصول جيش تحرير لكي تنهض"وداعب الحسّ الديني المتشدّد للملك، كما داعب، من قبل كولومبوس الحس الكاثوليكي للملك الأسباني، حينما كان يخطط للرحيل صوب المجاهل الغربية للعالم، فقال"كانت مصر في قديم الزمان منبعا للعلوم، وعرينا لمعجزات الطبيعة. . . فلماذا يجب على المسيحيين فقدان هذه الأرض المقدّسة التي تربط آسيا بإفريقيا، وتتوسط كحاجز بين البحرين الأحمر والمتوسط، وتعتبر مستودعا لغلال الشرق، ومخزنا لكنوز أوربا والهند؟"وبالسيطرة عليها"سيؤمّن امتلاك الهند، وتجارة آسيا، والسيطرة على الكون"[5].

فتحت وصية الفيلسوف الشاب الأفق أمام احتمالات المستقبل، وأوقدت رغبة الوسط السياسي، في ظل التنازعات الاستعمارية لاقتسام العالم بين إنجلترا وهولندا وأسبانيا وفرنسا، فـ"ليبنتز" اقترح باقة من الأسباب المتلازمة التي تغري الجميع بقبولها، لكن لويس الرابع عشر رأى أن إحياء البعد الديني لغزوة مثل هذه، فات أوانه، فهيبة فرنسا جُرحت بأسر لويس التاسع، في الأرض المصرية، منتصف القرن الثالث عشر. بدا وكأن الملك عازف عن التفكير بمحاولة جديدة. الملك اللاحق، لويس الخامس عشر، لم يبد رغبة كسلفه أيضا، لكن تنامي الصراع مع بريطانيا المجاورة التي راحت تكتسح الشرق، وظهور بدايات انحلال الإمبراطورية العثمانية، أحيا الأمل مجددا، في عهد لويس السادس عشر، ففي هذه الفترة أدرجت قضية مصر على" الأجندة" الفرنسية بصورة جدية. أرسلت بعوث سرية إلى مصر لاستطلاع إمكانية تحقيق ذلك، وعشية الثورة عام 1789أصبحت مصر شاغلا لا يخفى من شواغل المخيلة الفرنسية، على كل المستويات.

وسط هذه التطلعات المتنامية كان أدب الرحلات ينتج صورة جذابة ومغرية لمصر، وسيكون لكتابات"فولني" و"سفاري"تأثير السحر على كثير من الفرنسيين. أسهمت تلك

المرويات في تأثيث الرغبات العامة بكثير من الوعود. نشر كتاب "سفاري" في عام1786 بعنوان "خطابات عن مصر" وهي خطابات متوهجة كتبها "سفاري" الذي أمضى عشرين سنة في مصر، وتبحّر في شؤونها، وعرف العربية، وتعلّق بالدراسات الإسلامية، فترجم القرآن والسيرة النبوية. كتابه بعث اشتياقا خاصا للبلاد الساحرة والغامضة والمتمنّعة، ركّز على مكوني الطبيعة والإنسان، هذه الثنائية الفاعلة في الأدبيات الرومنسية.

وحينما يتوغّل القارىء في تضاعيف الكتاب، يجد نفسه متماهيا مع عالم أخاذ بمكوناته الشفافة والأثيرية، كأنه يقرأ للرومنسيين: الفريد موسيه، شلي، بايرون، غوته. جاء في وصفه للطبيعة المصرية وللمصريين، ما يأتي "كم هو ساحر أن يقوم الإنسان باستنشاق الهواء العليل تحت هذه الخمائل، وعلى شط جدول المياه الذي يرويها! ففي هذا المكان يعتقد الرجل التركي الممسك بغليون طويل من الياسمين المعنبر بأنه قد انتقل إلى حدائق النعيم الموعودة في القرآن (=الجنة).. وفي هذه الحدائق نجد أيضا فتيات من جورجيا قام آباؤهن المتوحشون ببيعهنّ كعبيد، وقد خلعن الحجاب الذي يضفي عليهن الاحتشام المراعى في العلانية، وحين تكون هؤلاء الفتيات متحرّرات من كل إكراه، فإنهن يرقصن أمامهم رقصات خليعة، ويغنين ألحانا عذبة، وينشدن قصصا شعبية تصور عاداتهم ومباهجهم" أما القرويات اللائي يهبطن في الماء ليغسلن الملابس في الترع، فلسن أقل إثارة "يغتسلن جميعا في الترعة، ويتركن جرّاتهن وملابسهنّ على الضفة، يدعكن أجسادهن بطمي النيل، ويلقين بأنفسهن بين الأمواج ليلعبن فيها"[(6)]. هذه الصورة للنساء المباحات ستلعب دورا في تأجيج رغبات جنود الحملة وضباطها، وهم في طريقهم وسط البحر. وسنرى أن "مواريه" يصاب بخيبة أمل كبيرة لأنه وجد مصر والمصريات على غير ما وردا في كتاب "سفاري".

اتجه اهتمام "فولني" في كتابه الذي صدر في عام 1787 بعنوان "الرحلة إلى مصر وسوريا" إلى ناحية أخرى، فقدّم عرضا موسعا لمشاهدات حية تبين أن هذه البلاد بأمس الحاجة لقوة خارجية تنتشلها من ظلامها، وتضعها تحت الضوء، كما كانت زمن الفراعنة، وكان جنرالات الحملة" يقرأون كتاب فولني باعتباره كتابهم المفضل"[(7)] وهو أقرب الكتب إلى نفس نابوليون "التهم كتاب فولني، كما التقى به، وتناقش معه في جزيرة كورسيكا. كان مثال إسكندر الأكبر يهيمن على فكر نابوليون الذي كان مقتنعا بأنه إذا كانت السلطة تكمن في باريس فإن العمل الكبير يمكن إنجازه في الشرق"، وعرف عن نابليون أنه شديد التعلّق بالكتاب[(8)].

صيغت الصورة الكلية لمصر كمكان يمكن ارتياده لأسباب كثيرة، يجد كل طرف فيه ما يحتاج إليه، ويبحث عنه في غزو هذه البلاد: يوجد ما يرضي جميع الأذواق، يرضي السياسيين، والعسكريين، والمستكشفين، والعلماء، والفنانين، ومحبي الإنسانية الذين

تدفعهم الشفقة على بلد انتهى في الحضيض بعد أن كان في ذرى المجد، هذا بالإضافة إلى جميع أولئك الذين تسحرهم هذه البلاد بغموضها أو بحريمها[9].

لكنّ فرويد، اقترح في عام 1936 تفسيرا نفسيا لولع نابوليون بمصر، رغبة الانتقام من أخ، كما جرى ليوسف من أخوته. كان نابوليون شديد الحساسية تجاه أخيه جوزيف (=يوسف) بالدرجة نفسها من الحساسية التي توردها المرويات الدينية عن أخوة يوسف، وعلى غرار الانتقام الذي رغب فيه الأخوة، كان نابوليون يستعير الوسيلة ذاتها. كان في حاجة إلى الثأر الرمزي من أخيه بغزو مصر، أرض يوسف "حين نكون يوسف الذي يريد أن يبدو كبيرا في أعين أشقائه فأين يمكن الذهاب إن لم يكن إلى مصر؟ فإذا ما بحثنا عن كثب الدوافع السياسية لمشروع الجنرال الشاب، فسنجد أنها بلا شك لم تكن شيئا آخر غير عقلنة شاطحة لفكرة تخيلية"[10].

عملت أدبيّات الاستشراق على إنتاج مصر بصورة بلد يسترخي بكسل على ضفاف النيل ينتظر الفاتحين والباحثين والمغامرين، والفكرة التي راودت "نابوليون" هي استيعاب مصر ثقافيا، فاصطحابه العلماء كان يخدم هذا الغرض، وكانت تراوده فكرة أخرى أكثر شمولا لم يسمح له الوقت بتنفيذها، وهي إرسال صفوة من مئات المصريين إلى فرنسا، للتشبّع بقيم الحضارة الفرنسية، ثم إعادتهم إلى مصر، لمشاركته في حكم البلاد، ومُلهمه في ذلك "الإسكندر الأكبر" في غزوه لبلاد فارس. وقبل أن يحطّ "نابوليون" رحاله في مصر، كان يُغري جنوده، بالطريقة ذاتها التي كان يغري بها "كولومبس" بحّارته قبل ذلك بثلاثة قرون، بأنّ كلا منهم سيحصل على ثروة من الغنائم تمكّنه من شراء ثلاثة هكتارات من الأراضي في فرنسا إن هو أبلى في الحرب[11]. وكان سلفه يَعد جنوده بوعود مماثلة: الأراضي والذهب والثروات الأخرى[12]. تتداخل رغبة التملّك مع المغامرة والاكتشاف والسيطرة في كل مشروع ذي طموح استعماري.

ليس من التمحّل القول بأنّ رومنسية القرن التاسع عشر في الأدب والحياة، كانت تركت أثرا واضحا في شخصية "نابوليون" وتطلّعاته، فقد كان حالما كبيرا، إلى درجة يظهر الآن في الوعي الغربي كبطل مغامر، وفاتح جريء، أكثر منه رجل دولة؛ لأنه استجاب للشعور البديل الذي طرحته الرومنسية النابضة بالحركة والتغيّر ردّا على الصرامة الكلاسيكية في العلاقات والتقاليد والأدب، وقام في الوقت نفسه بتمثيل كل ذلك، فإلى جانب حرصه على حمل كتب الرّحلات الشرقية، كان حريصا، وهو يتوجّه إلى مصر، على اصطحاب نسخته الشخصية من رواية "أشجان الشاب فرتر" للشاعر والأديب الألماني "غوته" (1749 ـ 1832) والتي عُرّبت بعد حوالي قرن ونصف من صدورها بالألمانية عام 1774 بعنوان "آلام فرتر" وكان "غوته" كتبها وهو في الخامسة والعشرين من عمره، واطّلع عليها "نابوليون" في شبابه.

عناية "نابوليون" بهذه الرواية لها دلالة خاصة في سياق حملته على مصر، فقد أحدثت تلك الرواية هزّة عميقة في وجدان الشباب الأوربي وقت صدورها، وبخاصة بعد اكتمال صورتها النهائية التي عرفت بها بعد ذلك، حينما أعاد "غوته" النظر فيها سنة1782بصورتها المعروفة بها الآن، وبغضّ النظر عن الولع الشخصي لـ "غوته" بالشرق، فإنَّ هذه الرواية التي تحتفي بالطبيعة، شرعت أفق الرومنسية أمام الأدب الغربي، إلى درجة مثّلت فيها دورا مزدوجا، فهي من ناحية قامت بتمثيل الذوق الرومنسي الصاعد للشباب الأوربي، ومن ناحية ثانية كانت، بالطموحات الحبيسة لبطلها الشاب، تُعدّ بيانا تأسيسيا لما صار يُعرف بـ "ظاهرة فرتر" في الأدب والحياة، تلك الظاهرة التي تصوّر غليان الأحاسيس والعواطف والأفكار والطموحات في نفوس جيل لم ينل فرصته الطبيعية في الحب وفي الحياة. وعلينا ألاّ نغفل صورة النموذج الذي طرحته الرواية في وقت كان فيه "نابوليون" شابا، فالرواية في نهاية المطاف تصوّر مغامرة شاب قيّدته ظروف الواقع على خلفيّة من حب الطبيعة والتغنّي بها، إلى درجة المبالغة، الأمر الذي جعل "غوته" فيما بعد يحاول التخلّص منها كمرحلة أدبّية في حياته، بسبب من التأثير الكاسح للنصّ في أوربا على القرّاء، لأن تجربته الأدبية نضجت، وتخطّى هو تماما الحالة التي كتب فيها الرواية.

يمكن القول، في ضوء تعلّق "نابوليون" بهذه الرواية، إنّه كان يتماهى في لا وعيه مع "فرتر" لكن ببعد وغرض مختلفين، فإذا كانت الحياة الألمانية كبّلت البطل الشاب في الرواية، فإنَّ الثورة الفرنسية، التي قدّمت بديلا برّاقا وعريض الآمال للعلاقات التقليدية في أوربا، وفي فرنسا بوجه خاص، منحت "نابوليون" دور المغامر الحقيقي الذي بدل أن يعيش أحلاما حبيسة كما فعل "فرتر" فإنّه يقوم بها على رأس جيش من الشباب الثائر المسكون بروح المغامرة، يمخر به عباب أوربا القديمة، ويهزّ عروشها، ثم ينبثق من وسط ذلك الحلم بالشرق بوصفه فضاء للفعل والحركة والتجدّد الذي يقوم به بطل استثنائي، الشرق بالنسبة له تمرّد على النمطية السائدة. وليس هذه الاستشفافات بغريبة على عالم الأدب والحياة، فقد كان "جان سوريل" بطل راوية "الأحمر والأسود" لـ "ستندال" التي ظهرت في عام1830بعد وفاة "نابوليون" بأقل من عشر سنوات، يحاكي خياليا شخصية البطل الفرنسي، وأزمته متأتّية من أنَّ الواقع لا يتيح له بلوغ كمال النموذج الذي يحاكيه، وعلى هذا يمكن القول مجازا إنَّ "فرتر" و "نابوليون" و "جان سوريل" شخصيات تنتصب كالمرايا المتقابلة، فتتمرأى كل شخصية في الأخرى، فتتكسّر، عبر التمثيل المتبادل، الحواجز فيما بينها سواء كانت خطابية أو واقعية.

تشبّع "نابوليون" بفكرة دور البطل الذي ألقاه إليه التاريخ، وينبغي عليه القيام به على أفضل وجه، ففي عالم مكتظّ بالصراعات، وهو أوربا، لابد من خوض مغامرة أكبر يستعيد

بها ذكرى "الإسكندر الأكبر" فالتماهي مع السلف الجذّاب الذي ضخّم "بلوتارك" وأضرابه من المؤرّخين القدامى والمحدثين صورته، كان سلوكا نابوليونيا معروفا، وتورد "مدام دو ريموسا" في مذكراتها أنَّ "نابليون" أسرّ لها بالآتي "في مصر، وجدتُ نفسي متحرّراً من كوابح حضارية مزعجة. لقد كان بوسعي أن أحلم بأي شيء، وأن أرى وسائل تحقيق كل ما حلمت به، فسوف أؤسّس ديانة، وسأجد نفسي، على طريق آسيا، راكباً فيلاً، وعلى رأسي عمامة، وبين يدي قرآن جديد أؤلّفه على هواي، وسوف أجمع مشاريعي من تجارب وخبرات العالمين، نابشاً لحسابي ملكوت جميع التواريخ والقصص، مهاجماً الجبروت الإنجليزي في الهند، ومستعيداً بهذا الفتح ربط صلاتي مع أوربا العجوز. لقد كان ذلك الوقت الذي قضيته في مصر أجمل أوقات عمري؛ لأنّه كان الوقت الأكثر مثالية"[13].

حاول "نابوليون" أن يمثل دوراً مركباً من دورين: دور "الاسكندر" الفاتح ودور "كولومبس" المكتشف، وقد عملت رومنسية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على تثبيت الخلفيّة الأخلاقية لهذا الدور، فأضفت على الحملة معنى متصلاً بذلك السياق، لكنّها شأنها في ذلك شأن الحملات الإسبانية والبرتغالية والإنجليزية والهولندية التي سبقتها إلى شتّى أرجاء العالم، كانت تتخفّى وراء شعارات ثقافية، من أجل التعبير عن تطلّعات ذاتية، متصلة بالهوية الغربية المتشكّلة حديثاً، وقوامها إثبات الأنا بتدمير الآخر، وحول هذا الموضوع لم يختلف فلاسفة التمركز الغربي ومؤرخوه من "مونتسكيو" و"هردر" و"فيكو" و"كوندرسيه" إلى "هيغل" و"ماركس" و"إنجلز"، فالتشوّش والعماء المؤقّت يرافقان كل تشكّل حضاري جديد منغلق على نفسه[14].

أسقطت فلسفة التاريخ الغربية دلالات جاهزة على حملات الاستكشاف والاستيطان، ونظر إليها على أنها حملات تنويرية، وبذلك قدّمت تفسيرا يوافق منظورها، يطمس الدوافع الحقيقيّة ويستبعدها، ويخفض من قيمتها، وبها يستبدل أسباباً أخرى تؤكّد أنّها جزء من الحتميّة التاريخيّة، وعلى هذا عدّت الحملة الفرنسية من نواح كثيرة، ولدى عدد لا يحصى من الدارسين، الحدث الذي ينبغي أن يؤرّخ به واقعياً ورمزياً الإعلان عن بداية التحديث في الجزء العربي من الشرق، ذلك المكان المنظور إليه بوصفه عالماً هامدا وساكناً وملحقاً بالاستبداد العثماني، وها قد هبّت عليه رياح الثورة الفرنسية لتزيح عنه الفساد والتعفّن، وتطهّره من التخلّف والجهل والاستبداد.

وكما كان "ماركس" سوّغ فلسفيّاً التورّط الإنجليزي في الهند، وشجّع "أنجلز" التدخّل الفرنسي في الجزائر[15]، فإنَّ الأدبيات الخاصة بالحملة الفرنسية أضفت شرعيّة ثقافيّة عليها، فهي صدمة حداثة نذرها التاريخ لكسر نسق مقفل، وفي إثرها تحرّر الشرق من أوهامه وخموله. إنّها، بحسب تلك الأدبيّات، المأثرة الفاصلة بين حقبتين: حقبة موت وحقبة

حياة، فبها أعلن الشرق القريب عن ولادته الحديثة، ولهذا فليس مستغربا على الإطلاق أن تتوالى وعود تحديث البلاد المصرية، فقد أعلنت جريدة "أخبار مصر" الفرنسية الناطقة الرسمية باسم الحملة في11أكتوبر/ تشرين الأول من عام 1798 "إننا نضرب للعالم أوّل مثل لمشرّع فاتح، وقبلنا، تبنّى الغالبون دائما قوانين المغلوبين، فلنحرز عليهم انتصار العقل، الأصعب من انتصار السلاح، ولنُثبت أنّنا أرقى من الأمم الأخرى بقدر ما أنّ "بونابرت" أرقى من "جنكيز" . الحديث عن الانتصار يوافق نزعة الفتح وليس التمدين.

كانت الحملة الفرنسية في حقيقتها رحلة خاطفة إلى الشرق، فقد وصلت الجيوش سرّاً إلى مصر، وغادرتها مخفورة بالأسطول الإنجليزي، ولم يُعلَن رسمياً لا عن لحظة الوصول ولا عن لحظة المغادرة إلا فيما بعد. وتكشف وثائق الحملة أنّ القوات الفرنسيّة كانت محاصرة في مصر، وقد انقطعت عن فرنسا؛ فالبحر المتوسّط ومُعظم المناطق المجاورة كان تحت سيطرة القوات الإنجليزيّة والعثمانيّة، وداخل مصر لم يرم الفرنسيّون طوال السنوات الثلاث سلاحهم، وحتى المادة الأوليّة التي قام علماء الحملة بجمعها عن مصر تمّت بسرّية وبحماية محكمة، وهُرِّبت إلى فرنسا، ثم استعيدت ذهنياً في ظروف مختلفة، مما أضفى عليها طابعاً رومنسياً مشبعاً بالحنين والرغبة وحس المغامرة الفردية، ولا تكشف الوثائق ـ التي عرضها بالتفصيل "هنري لورنس ومواريه" ـ عن أي تواصل وتفاعل حقيقيين بين الفرنسيّين والمصريّين، ففضلاً عن التمرّد اليومي والاحتجاج المتواصل، فإنَّ مصر لم تخضع بأجمعها أبداً للنفوذ الفرنسي، فما أن تُقمع ثورة إلاّ ويندلع تمرّد.

وبالإجمال فُجع الفرنسيون والمصريون بهذه الحملة على حد سواء، إذ لم تكن للفرنسيين إلاّ مغامرة مُهلكة، ما سمحت لخيلاء الفاتح أن يتفتّح، ولم تكن للمصريين إلاّ فصلا من مأساة بدأت مع الفرنسيين واستمرّت بعدهم. وعلى هذا يصعب الحديث عن آثار فرنسية مؤكّدة وعميقة وفاعلة إلاّ استناداً إلى الرغبة وليس مطابقة للحقيقة؛ فالحضور العسكري الفرنسي والجلاء الخاطف الذي أعقبه، وما رافقه من صراع دموي وحصار وتهديد، لم يسمح بحدوث تفاعل مفيد بين المصريّين والفرنسيّين، كما رُوّج لذلك في أدبيات الحملة فيما بعد. والتقارير اليومية والتفصيلية التي كان دوّنها ضبّاط الحملة، وغطّت كلّ الأحداث الصغيرة والكبيرة، باعتبارها وثائق رسمية، لا تعمّق لدى الباحث أي إحساس بالمشاركة بين الطرفين الفرنسيّ والمصريّ، والترتيبات التي أجراها "نابوليون" ـ وكثيراً ما يشار إليها ـ ذات طبيعة أمنيّة وقائيّة يُراد بها ضبط الأهالي، وغالباً ما كانت مُخادِعة استغلّت الشعور الديني من جانب، وكُره المماليك من جانب آخر.

ادّعاء "نابوليون" الإسلام، واستخدام المطبعة في نشر الأوامر العسكرية، واستدعاء الأعيان، وتشكيل المجلس الاستشاري (=الديوان) كل ذلك كان يهدف، في تلك الظروف

القاتمة والقلقة، إلى إحكام السيطرة من جهة، وامتصاص الغضب من جهة ثانية، وكلاهما متلازمان في كل فعل استيطاني. إذا كان التاريخ التقليدي مهووسا بالحديث عن التأثير والتأثر بطريقة مبالغ فيها، فمجاراة له وليس موافقة على فرضياته. يمكن القول بأن ثمرة الحملة كانت فرنسية وليست مصرية، فقد أطفأت الولع الفرنسي بمصر، وأنتجت معرفة فرنسية شاملة بمصر. كانت مصر موضوعا فرنسيا، وينبغي ألا تُخلط النتائج، فلم تجن مصر شيئا ملموسا من الحملة، ولا ينبغي مدّ الفائدة الفرنسية لتشمل مصر. باختصار كانت مصر رهانا فرنسيا يستجيب للأدوار السياسية والرغبات الخيالية.

3. نابوليون: الفاتح برداء نبي.

ويحسن بنا أن نمضي لتتبّع التفاصيل الخاصة بسلوك قائد الحملة، وليس الغرض تقصّي كل ما يتصل بالموضوع إنما صوغ الأطر العامة لمرجعية تاريخية تفسّر لنا طبيعة الدور الفرنسي في مصر آنذاك، وبخاصة ماله صلة بالتشريعات التي وضعها نابوليون وطريقة تصرفه. ذهب "أندريه ريمون" في كتابه "المصريون والفرنسيون في القاهرة: 1798 ـ 1801" إلى أنّ "الديوان" كان أشبه بمؤسسة "ذات طابع استشاري، حيث لعب دور الوسيط بين السكان المصريين والسلطات الفرنسية" ووجد الفرنسيون في ذلك "فوائد في استخدام مرجعية مصرية لتأمين سياساتهم الخاصة" لكنّهم أصيبوا بخيبة أمل عظيمة "فواقع القاهرة لم يكن يتماشى مع الآمال الناشئة عن قراءة كتب الرحالة المتفائلين".

ويدرج "ريمون" نصوصا من رسائل ومذكّرات ضبّاط الحملة وجنودها تعبر عن ذلك، وبالمقابل وجد القاهريون في أولئك الأجانب الذي يغزون المدينة تدريجيا، ويقيمون بينهم في بيوت المماليك، شبانا "تثير عاداتهم الاستغراب، وغالبا الصدمة، وتبدو على أية حال غير لائقة وعبثية"[16]. مع أنّ شروط الحياة تفرض نفسها مع الزمن، فيكون التواصل بين الجانبين ظاهرا في حدّه الأدنى، لكنّه لا يمثّل، بأي حال من الأحوال تواصلا عميقا، فادّعاء التوافق لا يعبر عن أي شيء من حقيقته المزعومة، على العكس، كان الخداع يربض وراء ذلك التوافق الزائف، فقد كتب الجنرال "دوبوي" حاكم القاهرة، الذي طالما وصف المصريين بأنّهم منفّرون ومخبولون، معبّرا عن ذلك الخداع بقوله "نحتفل هنا متحمّسين بأعياد محمّد، ونخدع المصريين بإبداء تعلّقنا المزعوم بديانتهم التي لا يؤمن بها "بونابرت" ولا نحن بأكثر من إيمانه أو إيماننا بديانة المرحوم بيوس"[17]، وذلك في إشارة إلى "بيوس السادس" بابا روما الذي خلعه الفرنسيون قبيل قدومهم إلى مصر بأشهر.

ومن أجل كشف نمط التفكير الذي كان سائدا يحسن أن نورد نصين متقابلين يصوران احتفالا حضره "نابوليون" وأعضاء الديوان والسلطات في18آب/ أغسطس عام1798فقد وصفته

جريدة "أخبار مصر" بأنّه كان مناسبة لحضور "عدد غفير من الناس الذين راحوا يلهجون بالثناء على النبي وعلى الجيش الفرنسي، وهم يلعنون البَكَوات واستبدادهم، فقد قالوا: أجل، لقد جئتم لتخليصنا بمشيئة الرحمن الرحيم" فيما يورد "ريمون" بأنّ "الجبرتي" المؤرخ وشاهد العيان، أكد أنّه لم يحضر الاحتفال سوى عدد من المتسكعين بقلوب منكسرة، ونفوس ضعيفة، واعتكف أغلب الناس في بيوتهم في نوع من الاحتجاج والرفض[18].

وليس غريبا أن يلعب النفاق لعبته الماكرة في مثل هذه الظروف، فقد أمر "نابوليون" بإحياء عيد المولد النبوي، وحضر إلى الاحتفال في أبّهة عظيمة، وأُلبس الفَروة، وجعله الشيخُ البكري" نقيبا للأشراف" بدل "عمر مكرم" الذي هرب من القاهرة عشيّة وصول الفرنسيين إليها، ومن الطريف أن يكون "نابوليون" نقيبا على آل البيت في مصر بعد أقلّ من شهرين على وصوله غازيا، وباستثناء هذه الفاصلة المرحة والشنيعة من الخداع فإنّ العلاقات ظلّت متوتّرة ومتدهورة، فقد كان الفرنسيون "يشعرون بالثقة في أنّ الحضارة التي جلبوها سوف تلقى القبول من جانب السكان المصريين "وبالمقابل "لم يكن المصريون غافلين عن دوافع الفرنسيين العميقة"[19].

وخاب الأمل حتى في أعضاء المجلس الذين أمر نابوليون إلباسهم شالا ثلاثي الألوان رمزا لشعار الثورة الفرنسية، وذلك كتعبير عن امتثالهم للسلطة الفرنسيّة، فكانوا يتردّدون في ذلك، ويخلعون تلك الشالات الزاهية الألوان قبل مغادرة المكان خشية التأويل الديني الذي يرجّح أنّهم انخرطوا في خدمة الفرنسيين، إذ كان ذلك محرجا لهم كعلماء دين، ولما تعمّق التوتّر، وبلغ حدّه الأقصى، كشف العنف عن وجهه بحجّة الحفاظ على النظام، فتوالت اغتيالات كبار الجنرالات "جوليان" معاون القائد العام، الجنرال البولوني "سلكلوفسكي"، ثم "دوبوي"، وتوّج كل ذلك بمقتل "كليبر" وهي اغتيالات وصفت بأنّها "كثيرة ومرتبكة"، وبالمقابل واصل الفرنسيون إعداماتهم للثائرين والمتمرّدين: محمد كريم، سليمان الجوسقي، أحمد الأزهري، عبد الوهاب الشبرواي، يوسف المصيلحي، إسماعيل البراوي، السيد عبد الكريم، ثم سليمان الحلبي قاتل "كليبر".

لم يكن هذا سوى أنموذج فحسب، فقد سحق الفرنسيون ثورة القاهرة الأولى التي اندلعت في الحادي والعشرين من تشرين الأول/أكتوبر من عام 1798وتراوح قتلاها، بحسب اختلاف الروايات بين سبعمئة وأربعة آلاف، ويرى المهندس "جراسيان لوبير" عقاب "نابوليون" للمصريين معتدلا "حيال شعب فظّ وجاهل مؤمن بالخرافات وقاس"[20] ودُكَّ الأزهر بالمدافع، وخُرِّب، واقتُحم بالخيول، ودُمّرت الكتب والمصاحف، وجرى تلويث المكان بالغائط والبول والمخاط والخمر، فقابل المصريون ذلك بسخط كبير.

أما عامّة الناس، كما يقول الجبرتي، فقد نظروا " للفرنسيس بعين الاحتقار وأنزلوهم

عن درجة الاعتبار، وكشفوا نقاب الحياء معهم بالكلية، وتطاولوا عليهم بالسبب واللعن والسخرية... ولم يتركوا معهم للصلح مكانا حتى إنَّ فقهاء المكاتب كانوا يجمعون الأطفال ويمشون بهم فرقا وطوائف حسبة، وهم يجهرون ويقولون كلاما مقفّى بأعلى أصواتهم بلعن النصارى وأعوانهم وأفراد رؤسائهم، كقولهم الله ينصر السلطان ويهلك فرط الرمان ونحو ذلك... على أنَّ ذلك لم يثمر إلاَّ الحقد والعداوة التي تأسست في قلوب الفرنسيس، وأوجبت ما حصل بعد ذلك من وقوع العذاب البئيس". وبالغ الفرنسيون في قسوتهم على القاهريين، وقمعوا تمردهم، واستباحوا القاهرة بجيوشهم، وحسب الجبرتي، فقد أعطى "جيشُ الرحمن فسحةً لجيش الشيطان"[21].

وبلغت المفارقة مداها، بعد ذلك، حينما مثّل "نابوليون" دورا نبويّا، فخاطب المصريين بنبرة كونيّة بوصفه مخلّصا انتدبته العناية الإلهية "اعلموا أمتكم أنَّ الله قدّر في الأزل هلاك أعداء الإسلام، وتكسير الصلبان على يدي، وقدّر في الأزل أني أجئ من المغرب إلى أرض مصر لهلاك الذين ظلموا فيها، وإجراء الأمر الذي أمرت به... واعلموا أيضا أمتكم أنَّ القرآن العظيم صرّح في آيات كثيرة بوقوع هذا الذي حصل... واعلموا أني أقدر على إظهار ما في نفس كل واحد منكم؛ لأنني أعرف أحوال الشخص وما انطوى عليه بمجرد ما أراه"[22]. وكشفت ثورة القاهرة الثانية التي استمرت أكثر من شهر بين آذار/مارس ونيسان/أبريل من عام 1800عن حجم الكراهية المتبادلة بين الطرفين، إذ صُبغت القاهرة بدماء آلاف القتلى والجرحى، فيما خسر الفرنسيون أكثر من خمسمئة قتيل.

قرّر "أندريه ريمون" المتخصّص بهذه الحقبة المملوءة بالأحداث الكبيرة، أنَّ "نرجسية تاريخية" أوصلها تمجيد "الملحمة النابوليونية" إلى ذروتها، والمبالغة في تقدير أهمية النتائج العلمية للحملة قد برّرتا، من الجانب الفرنسي، تقييما إيجابيا بشكل مبالغ فيه للحملة ولنتائجها، يصل حدّ إرجاع يقظة مصر إلى عام 1798. أما المصريون فقد تردّدوا بين رؤية إيجابية للحملة "التي يقال إنها رمزت إلى بداية تحديث مصر" واتجاه يميل إلى أنها "لا حدث" بحكم أنَّ مصر لم تكن "نائمة" البتة في عام 1898 وبحكم أنَّ الآثار المباشرة للاحتلال كانت محدودة. وأيا كان الأمر، فإنَّ قصر أمد الحملة وطابعها العنيف والاستيطاني لم يكن من شأنه أن يسمح لـ "الحداثة" بمدِّ جذور لها في مصر، فتجربة الديوان (=المجلس) لم تمس غير عدد محدود من المشايخ، والإصلاحات الإدارية كانت مجرد مشاريع ورقية، وما طبّقت قط، ولم تعرف جمهرة السكان بشكل خاص سوى الجوانب القمعية، العسكرية والبوليسية لاحتلال لم تكفّ عن التطّلع إلى التحرّر منه، ومن جهة أخرى، فإنَّ الظروف قد ساعدت على إزالة الالتباسات المحيطة بالحملة بسرعة: فالفرنسيون الذين جاءوا "لطرد المماليك من

مصر "ولتمكين السكان الأصليين من استعادة الحقوق التي حرموا منها، قد انتهوا إلى التحالف مع المماليك ضد العثمانيين وإلى الثناء على عودة سادة البلد السابقين إلى السلطة.

وأدت سنوات الفوضى والعنف الأربع التي عرفتها مصر بعد رحيل الفرنسيين إلى الإسهام في إسدال ستار النسيان على الذكريات المريرة التي كانت لدى المصريين بشكل مشروع عن الاحتلال وإلى تضميد الجراح التي كانت مفتوحة بين عامي1798و1801 إلاّ أنَّ من الصحيح أنَّ الاحتلال لم يخلّف سوى القليل من الآثار الملموسة، ولم يمارس سوى القليل من التأثير المباشر في المفاهيم السياسية والاجتماعية والثقافية للمصريين، وفي عدد جد قليل من المصريين[23].

وبالإجمال فالحملة على مصر هدفت، إلى تعزيز مكاسب الفرنسيين دون مكاسب المصريين "الذين اظهروا كراهية للفرنسيين، وفي أحسن الأحوال فشلوا في فهم مقاصدهم فهما كاملا "[24]. وحسب "جوان كول" المتخصص في دراسة التاريخ الاجتماعي لمصر في القرن التاسع عشر، فإنَّ حكم الفرنسيين الذي استمرّ ثلاث سنوات "لم يترك إلاّ أثرا ضئيلا "[25].

4. الحملة: تاريخ داخلي.

ولكن لابد من شاهد عيان يستبطن لنا الأحداث من الداخل، ويقدم لنا تفسيرا مختلفا عما أشاعته الخطابات الخاصة بالحملة، ففي الفقرة الفائتة ارتسمت في أذهانا صورة للحملة وقائدها من الخارج، علينا الآن ترقّب الصورة الداخلية، ملاحظات عميقة لشاهد عيان، انخرط بصورة كلية في الحملة منذ البداية إلى النهاية. إنه النقيب "جوزيه ماري مواريه" الذي حرص بدقة بالغة على توثيق مذكراته ويومياته منذ غادر فرنسا، مع الحملة، إلى أن عاد إليها، بعد ثلاث سنوات.

ميزة هذه المذكرات أنها تتضمن تجارب ذاتية مفعمة بالصراحة والمباشرة، ومواقف معبرة عن وجهة نظر صاحبها فيما يخص المصريين بشكل عام، ومجريات أحداث الحملة بشكل خاص، إلى ذلك فـ"مواريه" مشبع بقيم الثورة الفرنسية، وقد انخرط في الحملة إيمانا منه بشعار الثورة، فظهر في البداية مزهوا بدوره، ودور رفاقه، منافحا عن القيم الحضارية التي يؤمن بها، وانتهى مثلهم منكسرا على نحو يثير الرثاء، بعد أن فشلت الحملة، وصار هاجس الجميع، بمن فيهم القائد العام هو الطريقة التي ينتزعون فيها أنفسهم من المستنقع المصري، بأقل الخسائر الممكنة، وسنجد أن "مواريه" يعترف، في نهاية المطاف، بأنه لم يعد إلى الأراضي الفرنسية سوى ربع المشاركين في الحملة، بعد أن دفعهم هوس نابوليون بالمجد إلى التهلكة. إلى ذلك ففي هذه المذكرات، التي كانت تكتب يوما بعد يوم، وتؤرخ

مباشرة للأحداث طبقا للتاريخ الذي استحدثته الثورة الفرنسية، توجد البيانات الأساسية التي أصدرها نابوليون، وكليبر، وعبدالله مينو، فضلا عن البنود الكاملة لاتفاقية الجلاء عن مصر التي عقدها كليبر مع العثمانيين والإنجليز، ونفذها بعد وفاته خلفه الجنرال مينو.

مذكرات النقيب "مواريه" تكشف جانبا سرّيا من الحملة، لم تسلط الأضواء عليه، فهو لا يؤرخ للحملات العسكرية داخل مصر، فحسب، إنما يتحدّث بوصفه واحدا من المشاركين فيها. وشأنه شأن أي ضابط شاب متحمس فقد كان يمتلئ عجبا بنفسه مع كل انتصار، ويتلوّى أسفا وحزنا مع كل خسارة. لكن نبرة اليأس تضربه في الصميم منذ اليوم الأول لوجوده على الأرض المصرية، كما أنه يقدم تاريخا حيّا للثورات الكبرى ضد الفرنسيين، وحينما يتعرّض لإصابة تحول دون التحاقه بوحدته المتوجّهة إلى بلاد الشام، ينخرط في التعبير عن وجهة نظره الشخصية، ويقيم علاقة مع امرأة من نساء المماليك. وأخيرا فهذه المذكرات تزاوج بين الرؤى الذاتية ووصف الحركات العسكرية. وطريقة السرد تراوح بين الحرص على إيراد الوقائع، طبقا لوجهة نظر الفرنسيين، ومحاولة تتخطّى الجراح العميقة التي يترنحون تحت وطأتها، فانتهى الأمر بهزيمتهم.

حينما غادر "مواريه" مدينة "طولون" برفقة نحو ثلاثين ألفا من نخبة الضباط والجنود، فضلا عن البحارة والعلماء والفنانين والقائمين على خدمة الجيش والضباط، لم يعرف هو ورفاقه الجهة التي تقصدها الحملة. ذهبت بهم الظنون مذاهب شتى، هل هم في طريقهم لغزو سردينيا، أم صقلية، أم مالطة، أم أنهم سيتوجهون إلى بريطانيا؟ قلة اعتقدت أنهم متجهون إلى مصر، ومنها إلى الهند الشرقية للانتقام من الإنجليز. تلك الاحتمالات "أرّقت الأذهان، ووضعت الرأي العام في حالة من عدم اليقين"[26]. ويتقدّم الأسطول، ومروره بجزر البحر المتوسط، واحدة إثر أخرى، تتضح أخيرا، بعد السيطرة على مالطة، الوجهة النهائية للحملة، وهي مصر. ويأتي خطاب نابوليون يوم12يوليو1898ليؤكّد ذلك، لكن الجنرال، الذي يبدأ منذ هذه اللحظة بالوعود التي لن تتحقق، يشنّف آذان الجند الحاملين قيم الثورة، قائلا "أيها الجنود، ستقومون بغزوة سيكون لها أبلغ الأثر على الحضارة والتجارة في العالم"[27].

منذ هذه اللحظة ارتسمت في ذهن النقيب "مواريه" صورة مصر المتخيلة، الصورة المستحضرة من المرويات القديمة، ومن مدونات الاستشراق والرحلات. الهاجس الأول المسيطر على الجنود والضباط ـ و"مواريه" يعبر عنهم دائما بصيغة الجمع ـ هو الاستيهام الجنسي بالمصريات، استيهام يكتسحهم ويهزهم، ويدفع بأحاسيسهم ورغباتهم إلى الكشف عن نفسها بجلاء، فيعجلوا للقاء الفاتنات المصريات "عقدنا كلّ آمالنا على رحلتنا إلى مصر، فكم ألهبتْ قصص التاريخ خيالنا، بجعلها كل فتيات هذا البلد في سحر وجاذبية

كليوباتره"[28]. تماهى الجميع مع دورين خاص وعام، فراحوا، من جهة أولى، يتصوّرون أنهم سيقومون بدور "أنطونيو" وينتظرون كسلفهم الروماني أن يقعوا في أحضان المصريات الشهيات سليلات كليوباتره. ومن جهة ثانية، دور عام، يمثله شعور مشترك رسمه القدر يقوم الفرنسيون بموجبه بدور المقدونيين والرومانيين والصليبيين، يعبر "مواريه" عن ذلك "ليتنا نصل سريعا، فكم نشعر بشوق كي نطأ بأقدامنا هذا الثرى، مثلما فعلت من قبلنا جحافل الجيوش المقدونية والفيالق الرومانية. هذا التراب الذي شهد معارك الحروب الصليبية المقدسة. كم نتوق للتفوق على الأبطال الوثنيين، وللثأر لدماء المسيحيين أسلافنا"[29].

وتمتزج الرغبات الاستيهامية الجنسية، بالأدوار الخيالية المحاكاتية للقدماء، وبالرغبة بالثأر والانتقام للأسلاف. لكن الآمال تنقلب حال الهبوط على الأرض المصرية، يستبق "مواريه" الأحداث في مذكراته الشائقة، فيفضي حالا بأثر الصدمة "كان وصولنا إلى مصر، وإقامتنا فيها، سببا في إفاقتنا من أوهامنا... وكم لعنّا الوصف المخادع لمؤلف كتاب "خطابات من مصر"[30]. ستقوم الأحداث التي سيشارك فيها "مواريه" إلى النهاية بتدمير الدورين الخياليين اللذين حلم بهما شأنه في ذلك شأن الآخرين. لن يجد شيئا مما تمنّاه وحلم به. شعر أنه ضحية خطأ في الفهم، وخداع في الهدف.

هذان الدوران اللذان داعبا خيال أفراد الحملة، يسكت عنهما تماما الخطاب الاستعماري، وللتعويض عن فقر الوقائع يضخّم دور العلماء، الذين لا يأتي "مواريه" المولع بالتفاصيل، على ذكر أيٍّ من أعمالهم. يشير إليهم، بصورة عابرة، وهو في "طولون" كما مرّ بنا، وهو يقدّم إحصاء عن أفراد الحملة، ويعرّج عليهم بسرعة بالغة، مرة أخرى، بما يؤكد غياب دورهم. لا يتحدّث "مواريه" عن العلماء، ولا يفصل في المجلس الاستشاري، لكنه يرسم أفقا معتما للتورط الفرنسي في مصر، بما يحول دون القيام بأي عمل سياسي وثقافي ذي قيمة حقيقية، وكل ما يرتسم في الأذهان هو سلسلة الخدع التي يمارسها الجنرالات لكسب ودّ الأهالي الثائرين. بتركيز مواريه على العمليات العسكرية، والتنكيل المتواصل بالمصريين، وشكاوى الجنود الذين وجدوا أنفسهم مرميين في أرض غريبة وغامضة، لا تطابق المتخيلات السردية الجاهزة، يفتح "مواريه" الأفق على عدم توافر أي سياق يسمح بالانصراف إلى عمل مفيد للمصريين.

حال هبوط الجيش في الأرض المصرية يوم2 تموز/ يوليو1798يصاب الضابط الشاب بالصدمة الأولى في الإسكندرية، تتبدّد الصورة المتخيلة في ذهنه، حينما يرى الأهالي، فتتعالى سلسلة لا تنتهي من الأحكام الانتقاصية "شعب من العبيد منعدمي العقول، وسرعان ما أيقنا استحالة أن نجعله أكثر تحضّرا، أو نعيد إليه مجده القديم" وما أن تتوغل الحملة باتجاه "رشيد" وبعد مناوشات مع المصريين، يروح اليأس يتسرّب إلى نفوس الجميع "لم

نعان، من قبل، في أي مكان العوز والتعب على هذا النحو ما بين سير إجباري على رمال حارقة، وحرمان من النبيذ والخبز والأغذية المقوية، ثم إقامة المخيمات، والمبيت طول الليل وسط أعداء لا همّ لهم سوى مفاجئتنا. . . فلا يبقى لنا ساعة تغمض لنا فيها جفون أو ترتاح فيها أجساد. ألم تكن كل هذه العذابات مجتمعة كافية لإنهاكنا وجعلنا ننفر من كل شيء؟ حتى إن العديد من العسكريين تساقطوا تحت وطأة الجوع والعطش، بينما أطلق البعض النار على رأسه يأسا"[(31)].

وفي القاهرة، خلال الاحتفال بذكرى إعلان الجمهورية الفرنسية، يقرأ أحد الضباط بيان نابوليون بالمناسبة، وينتهي بالصيحة التقليدية "تحيا الجمهورية" مستحثا الجنود ليهتفوا معه، لكنه يقابل بصمت"ينمّ عن حالة عامة من الاستياء، بل إن أحد الجنود، وقد شعر بحرمانه من أية وسيلة تعيده إلى وطنه، وأن كل يوم لا يحمل له إلا خبر مصرع أحد الرفاق، مع تضاعف شعوره بالحرمان من جميع الأشياء، راح في همس يلعن مَن ظنّ أنهم سبب نفيه، بل ذهب إلى حد اتهام البحارة الذين سمحوا بهلاك أسطولنا في أبي قير بقلة الخبرة والجبن، بل بالخيانة أيضا"[(32)].

يظهر إثر هذه الصعاب نابوليون المخادع، فبعد ثورة القاهرة بشهرين، يوجّه خطابا إلى نخبة المصريين، يقول في جزء منه"أيها الأشراف والعلماء وخطباء المساجد، فلتلعنوا مَن سينصّب نفسه عن قصد عدوّا لي فلن يكون له ملاذ في هذه الدنيا، ولا في الآخرة. فهل هنالك إنسان تعميه الغشاوة عن التأكد من أن القدر هو ذاته الذي يقود جميع عملياتي؟ وهل من أحد على هذا القدر من السذاجة حتى ليشكّ أن كل شيء في هذا الكون الفسيح ليخضع لسطوة القدر؟ فلتقولوا للشعب قد قُدّر منذ بدء الخليقة، أنه بعد القضاء على أعداء الإسلام وإرخاء الصلبان، سوف آتي من أعماق الغرب لأنفّذ المهمة الملقاة على عاتقي، وضّحوا للشعب أن هنالك أكثر من عشرين فقرة في كتاب القرآن المقدس تفيد أن ما يحدث قد قُدّر، وتوضح ما سوف يجيء. فعلى مَن لا يلعنوننا فقط خشية أسلحتنا أن يغيروا من أنفسهم، لأنهم إن دعوا علينا ينشدوا هلاكهم. وعلى المؤمنين بحقّ أن يتضرعوا بالدعاء من أجل ازدهار جيوشنا. بإمكاني محاسبة كل فرد على أدق المشاعر الخبيئة في قلبه، حيث إنني أعلم كلّ ما في نفوسكم. . حتى ما لم تصرّحوا به لأحد. ولكن يوما ما سيرى الجميع بوضوح أن ما تقودني هي أوامر عليا، وأن جميع الجهود الإنسانية لن تجدي معي، ولن تضرني بشيء. وسعداء الحظ هم مَن سوف يقفون بمشاعر خالصة إلى جانبي"[(33)].

قُرِيء هذا البيان على نخبة مختارة من الأشراف والعلماء وخطباء المجالس، انتقوا بدقة ليخاطبهم القائد العام، وفيه يفصح نابوليون عن الكيفية المقترحة لترتيب علاقته بالمصريين طبقا لإرادة القدر، ورغبة الله التي قضت بأن يقوم بهذا الدور في أرض الكنانة. العلاقة

الجديدة التي يريدها تتحقق عبر ثلاثة أسس متلازمة لا خيار للمصريين فيها، سوى الانصياع لأوامره: أولا سيلحق الهلاك، في الدنيا والآخرة، بكل من يكنّ عداء لنابوليون. هذا ما قررته الإرادة الإلهية التي يمثلها القدر، القدر الموجّه لكل غزواته العسكرية.

هل ثمة أحد يشك بأن القدر هو الحاكم على الكون بأجمعه؟ قبول هذا الدور الافتراضي لازم لا سبيل إلى رفضه، وقد جرى البطش بالمصريين لأنهم تمردوا عليه في ثورة القاهرة، فنابوليون لا ينتقم باسمه إنما باسم الله. أخمد المنتصر بوحشية ثورة الخاطئين، لأنهم تخطّوا حدود الرغبة الإلهية. فربما يكون لديهم بعض العذر لأنهم لا يعرفون بأن نابوليون ينفّذ إرادة الله في أرضهم، دفعوا ثمن جهلهم بمروقهم ومعارضتهم إرادة الله، ولكن على الآخرين أن يعرفوا الآن. وهنا يظهر الأساس الثاني الذي ينبغي على الجميع معرفته، أولئك الذين طالهم العقاب في الماضي، وأولئك الذي ربما تسوّل لهم أنفسهم، في يوم ما، أمر العصيان والمقاومة، والأساس الجديد قوامه النبوءة.

اختلق نابوليون نبوءة دينية، فتلاعب بكتاب الله طبقا لرغباته، وعلى عاتق الأشراف والعلماء وخطباء المجالس مهمة إيضاح ذلك للرعاع الغافلين، مصدر النبوءة هو القرآن الذي ذكر في أكثر من عشرين آية أن رجلا يأتي من الغرب لتحقيق الرخاء في هذه البلاد، والسيطرة عليها. ينبغي على الجميع التسليم بنبوءة القرآن. الجميع دون استثناء، ليس أولئك الذين يخشون أسلحة الفرنسيين فقط، إنما أولئك الذين يدعون ربهم للخلاص منهم، وعلى هؤلاء الذين يناجون ربهم سرا تغيير ما في أنفسهم، وإلا هلكوا لأنهم يعارضون نبوءة القرآن المعبرة عن رغبة الله. ولكن كيف يمكن معرفة أولئك العصاة المتكتّمين الذين يضمرون الكُره للفرنسيين؟ يظهر هنا الأساس الثالث الذي يتوّج كل ما مرّ، ويقتطف الثمرة الناضجة بفعل الخوف واقتراف الإثم، فنابوليون يمتلك الحدس الباطني العارف بأدق المشاعر الخبيثة، والكاشف لما تمور به النفوس. إنه قادر على فضح ما خُفي، ولم يُصرّح به، يعرف الهواجس الخفية، ويقرأ البواطن السحيقة. يضع الجميع في حالة ذعر لأنه يقرأ علامات الاستياء المضمرة.

تلازم هذه الأسس الثلاثة فيما بينها لتجعل من نابوليون، قنصل الإدارة الفرنسية، قنصلا للإرادة الإلهية، والمعبّر الحقيقي عن رغبة القدر الكاسحة في اجتثاث الشرّ من بلاد النيل، وليس على المصريين بأطيافهم كافة، الذين تمرّدوا فعوقبوا، والصامتين الذين يتمتمون سرا برغباتهم الدفينة، إلا الامتثال الفوري، فالقائد قادر على كشف ما تخفيه الصدور. دور يرسمه نابوليون لنفسه، هو مزيج من دور النبي والعراف، لم يجرؤ احد على انتحاله من قبل. المرجّح أن المخاطبين الذين وجّه التهديد مباشرة إليهم، سخروا من هذا الدور، عامة المصريين ظلوا في

منأى عن كل ذلك. ادّعاء الدور الديني ضرورة خداعية لازمت نابوليون، وكان يبتزّ بها السّذج، فبعد معركة أبي قير يعود إلى القاهرة، ويعقد حالا اجتماعا مع أعضاء الديوان.

بدأ نابوليون بداية دينية، فحدّثهم عن العمق العلمي والفني في القرآن، وكيفية احتفائه بهما، ثم فجأة بدأ" بتوجيه اللوم إليهم على تقاعسهم عن ردع الهمهمات التي تصاعدت ضده وضد جيشه في أثناء غيابه، قال لهم إنه عرف بما تمنّوه من إخفاق لجيوشنا، وكانت نتيجة هذا أن أمر بدق عنقهم جميعا إذا ما نهزم" ولكن الحضور كان يفكر في بموضوع آخر. فيما كان نابوليون يمضي بتهديداته، قاطعه أحد الحضور: سيدي الجنرال، لقد وعدتنا بأن تصبح مسلما، فكان جوابه "لم أعدكم بشيء، ومع هذا اعلموا بأنني كذلك، وربما كنت مسلما أكثر منكم، ولكن إن لم تغيروا من سلوككم فسوف أعود للمسيحية عقابا لكم. سوف أجعل الأمر يمرّ هذه المرة، ولكن تذكروا أنها الأخيرة"[34].

مارس نابوليون لعبة الخداع الديني، فهو يتوّعد المؤمنين بالردّة عن الدين الذي خدعهم أنه آمن به. طريقة تفكير نابوليون الساذجة تؤتي بنقيض الهدف المراد منها، فالمسلم لا يفكر بغاية التهديد، إنما يفكر بعقاب المرتد عن دينه. إنْ كان إسلام نابوليون مرتبطا بطاعة المصريين له، فهو ليس إسلاما، فطبقا للتقاليد العقائدية الموروثة لا يمكن ربط الأيمان بهدف شخصي. يقع نابوليون في خطأ قاتل، لكن المصادر لا تأتي على ردود الفعل المعلنة والسرية على هذه التفكير المسطّح. يغيب شبح نابوليون، من مذكرات "مواريه" بعد هذه الحادثة، يختفي فورا، بعد أن أحاط بالسرية التامة خططه للعودة إلى فرنسا، لكن الشائعات حول ذلك تتزايد يوما بعد يوم. الغياب المفاجيء للقائد العام، يخلق مناخا عاما من التذمر بين جنده، فنابوليون يعمل لمصلحته الشخصية، وليس للجند الذين وجدوا أنفسهم في حملة لا يعرفون هدفها، ولا الزمن الذي تستغرقه. يكتب النقيب "مواريه" "لم يكن بونابرت يعمل إلا لمصلحته الشخصية، ولا يضع أمام عينيه سوى رفعة شأنه... ولو لم ير أملا في إمكانية الاستحواذ على السلطة العليا في وطنه لبقي في مصر، ليقيم لنفسه دولة مستقلة ثمنها دمنا جميعا، إنه مثل قيصر، يرى من الأفضل أن يكون الرجل الأول في القاهرة، بدلا من الثاني في باريس"[35].

يعود نابوليون إلى فرنسا في الوقت الذي تبدأ فيه القوات بالضعف نتيجة الحروب والحصار والتذمر وغياب الهدف، فهو لا يريد أن يربط مصيره الشخصي بحملة بدأ الفشل يلوح في مسارها العام، قرأ الأحداث ووجد أن يترك رفاقه لمصير معتم، وأن ينتهز فرصة الفوضى في باريس ليحقق طموحه. كسب الرهانين، أصبح ملكا، واقترنت الحملة باسمه في ذروة نشاطها حينما كان في مصر.

كان "ليبر" غير مقتنع برحيل نابوليون وكان يبحث عن تبريرات لجنده، ويلمح" بإمكانية

عودة جيش الشرق بأكمله إلى فرنسا" ولو لم يتحطم الأسطول في أبي قير "لكانوا اقلعوا منذ أمد بعيد" وراح يواصل كتابة تقاريره إلى حكومة الإدارة" . وخلاصة تقاريره تؤكد أن" جيش الشرق لن يستطع الصمود طويلا في وادي النيل بسبب حرمانه من التعزيزات، ولكونه بلا دفاع من ناحية سوريا، ولمواجهته التهديدات التركية والإنجليزية، وما تبقى من قوات المماليك، في آن واحد "[36] . وبتحطم أسطول الحملة، باستثناء سفينتين وفرقاطتين، وجد الفرنسيون أنفسهم أسرى في مصر، وقد تعذرت عودتهم. ولهذا فإن اتفاقية الجلاء تحمل مسؤولية الباب العالي والإنجليز نقل القوات الفرنسية، فيما ينص البند الحادي عشر من الاتفاقية إلى أنه "سيقوم الباب العالي وحلفاؤه، أي بريطانيا العظمى وروسيا، بتسليم الجيش الفرنسي جوازات السفر الخاصة، وتصريحات المرور اللازمة لتأمين عملية العودة إلى فرنسا" .

تضافرت عوامل كثيرة لتجعل الهزيمة مؤكدة، الوضع المزري للجند، حركات المقاومة، اكتمال الحشد العثماني والبريطاني في البحر والأطراف الشمالية من مصر. بنود الاتفاقية المذلّة الخاصة بالجلاء عبر البحر المتوسط تكشف المهانة التي لحقت بالفرنسيين، فلم يستطع كليبر، الذي سرعان ما قتل، ولا عبدالله مينو الذي حاول تعميق صورة الخداع لسلفه نابليون فيما يخص موضوع الدين، فغير اسمه لكسب ودّ المصرين، إعادة الثقة للجيش ووقف حالة الانهيار. على العكس فالأخير أصبح أضحوكة وموضوعا للسخرية والشك بنواياه، لأن اللقب الجديد، كما يستطرد" مواريه"لم يترك انطباعا في صالحه، ولم يكن انتماؤه للجمهورية ليطفئ بداخلنا جذوة أفكارنا الدينية التي نهلنا تعاليمها من تربيتنا الأولى وعاداتنا القومية. فهذا الرجل المرتد عن دينه ـ كما يقولون ـ الذي تخلّى عن بلاده ليدخل في شريعة محمد، ويرتدي العمامة، هل هو كفء لقيادتنا؟ لقد ربط مصيره وعواطفه بامرأة من هذا البلد، فهل يفكر في التخلّي عن عائلته الجديدة ليعود من جديد إلى فرنسا حيث سيُستهزأ به؟ وبدلا من التفاوض مع أعدائنا والاقتداء بكليبر، ألم يفعل ما بوسعه لحملنا على البقاء في مصر لنكون سندا لقوته ومرافقيه في منفاه الاختياري"[37] .

وبتوقف بالمفاوضات مع العثمانيين والإنجليز ظن كثيرون أن عبدالله مينو يفكر بتأسيس مستعمرة خاصة به في مصر. وراح يقسو على المصريين في الجباية ليسد احتياجات الجيش الذي زادت طلباته، فظهر وكأنه إداري ناجح في نظر الجند، بعد أن توقفت أجورهم لسبعة أشهر في زمن نابوليون، فعانوا مرّ العيش، فكلما بالغ الفرنسيون في جباية الأموال دفع ذلك السأم عن الجنود. يعلق" مواريه "على ذلك" لو أن العناية الإلهية رتّبت لكي يكون لنا مستعمرة دائمة في مصر فلا أحد كفيل بازدهارها وتدعيمها مثله، ولكن يبدو أن هذا القطر البائس الذي نعم يوما بالثروة والعلم قد حُكم عليه طويلا بالتوحش، والبربرية، والبؤس، وسوء الطالع "[38] .

راح الشك يضرب الجميع دون استثناء بقادتهم، فكل فعل يؤول على خلفية من سوء الظن لكونه يهدف إلى منفعة شخصية. واتخذ الأمر طابعا هزليا. مقتل كليبر على يد سليمان الحلبي، ومراسيم دفنه الفخمة، فسّره الجند على أنه هروب إلى فرنسا على غرار هروب نابوليون، وراجت شائعات كثيرة بين الجنود على أنه اقتدى بمصير قائده، يقول"مواريه"على الرغم من الدلائل القاطعة على موت كليبر كان ثمة أصحاب تفكير غريب أو مغرض يروّجون أن هذه المراسيم هي مجرد خدعة، وأن الجنرال رحل إلى فرنسا، كما خطط في السابق، وأن تابوته فارغ، وما حمل في هذا الموكب المهيب إلا لتغطية فراره، ولكن شهود العيان الذين شهدوا مصرعه، والجزاء الذي لقيه قاتله وأعوانه، سرعان ما بدّد هذه الأفكار العبثية"[39].

بمرور الأيام تفككت الجبهة الرئيسة، فقد علقَتْ الجيوش بين القاهرة والإسكندرية، ثم فجأة استسلمت القوات الفرنسية في القاهرة، فأصدر مينو بيانا في9 يونيو1801خاطب فيه الفرنسيين" السادة الجنرالات، والضباط، وضباط الصف، والجنود في جميع أسلحة الجيش. استسلمت القوات الفرنسية الرابضة في القلاع المجاورة للقاهرة دون مقاومة، ودون أن يشن عليها هجوم منتظم. ولن أسمح لنفسي بالخوض في أي تعليق على هذا الحدث الاستثنائي الذي ربما لم تشهد مثله هذه الحرب، خشية أن أصيب بالخزي رجالا أظهروا حتى الآن من الكرامة، ما يجعلهم جديرين بأن يكونوا فرنسيين وجمهوريين"[40].

وحاول استنفار عزائم بقية القوات لديه في الإسكندرية، فيما راحت قوات القاهرة تفرّ وتتجمع في"رشيد"ولاحت مظاهر الانهيار الأخيرة في وسط جيشه، وعبر عن واقع الحال، قائلا"إن كان بيننا من الفرنسيين مَنْ يشعرون أنه لم يعد لديهم الطاقة والعزيمة الكافية لمقاتلة أعداء الجمهورية بعض الوقت، فالأبواب مفتوحة لهم. وسوف أرسلهم إلى"رشيد"حيث ستجتمع عما قليل جميع الفرق القادمة من القاهرة" لكن العدو لم يمهل الفرنسيين فضرب هذه المرة"رشيد"نفسها، وراح يكتسح الفرنسيين في كل مكان، وخلال أغسطس من عام1801 قصف العدو"رشيد"فوصف"مواريه"ذلك" أصبنا بضرر بالغ، بينما قام بنشر عتاد ضخم على خطّنا الأيمن مما أثار مخاوفنا في المستقبل، وحثّنا على طلب الهدنة، فمُنحت لنا.. وأبرمنا اتفاقية استسلام تم التصديق عليها.. تنازلنا بمقتضاها عن خطين من خطوط القتال، وحصن مثلث، وانسحبنا من نطاق منطقة العرب، وتعهد الإنجليز بنقلنا إلى الأراضي الفرنسية، وقد وقّع على هذا الاستسلام كل من الجنرال مينو والجنرال الإنجليزي هاتشينسون، تحدّد موعد إبحارنا في اليوم العاشر بعد التصديق، في12سبتمبر1801" لكن البحرية الإنجليزية المكلّفة بنقل القوات الفرنسية شُغلت بمهمة أخرى في أوربا.

ظل الفرنسيون ينتظرون بيأس الوفاء بنقلهم لغاية12أكتوبر، ولما حانت اللحظة، كتب

"مواريه" معبرا عن خلاصة تجربته ضمن الحملة "غمرتنا سعادة جمّة، ونحن نغادر هذا القطر المشؤوم ليس على الفرنسيين قديما (=إشارة إلى أسر لويس التاسع في الحروب الصليبية) بل حديثا أيضا. فهو قطر ألمّت به جميع آفات البشر من طاعون، وعمى، وقطع طريق، وفقر، وفوق كل هذا من استبداد الشرق، وكما أسفنا لفقدان كل هؤلاء الرجال، ولسكب كل هذه الدماء، ولتحمّل شتى صنوف التعب والحرمان، ولعدم تمكننا من إقامة مستعمرة على شاكلة مستعمرات أخرى كثيرة"[41] وطبقا "مواريه" فإن "ربع الجيش هو الذي تمكّن من العودة إلى بلاده، والفضل في هذا يرجع لمزيج من الظروف السعيدة أكثر مما يرجع لرعاية أو عناية خاصة أولتها لنا الحكومة"[42].

دام وجود الفرنسيين 38 شهرا، وفقدوا13550سوى الجرحى والمفقودين والهاربين والأسرى، وكان العدد الإجمالي للجيش المصاحب لنابوليون يبلغ 54 ألف رجل، بما في ذلك المدنيون من العلماء والمهندسين والخدم، وقد التحقت به عدد من النساء زوجات وصديقات للجنرالات والضباط.

قدمت مذكرات "مواريه" تاريخا مصاحبا للأحداث، كشفت الجانب الآخر من الحملة، الجانب الذي أخفته الأدبيات الرومنسية والاستشراقية، وطمسه الخطاب الاستعماري لأنه انصرف إلى تضخيم صورة مجموعة من الفتيان المشبعين بقيم الثورة الفرنسية، الحاملين مشعل الحرية والمساواة والعدالة لكي يبددوا الظلام المخيم في بلاد النيل. تلك الأدبيات مهووسة بأدوار الأبطال، ومتابعة نشواتهم الفردية، وصنع حبكات بطولية رومنسية مجرّدة عن سياقاتها العامة، فيما يجري تجاهل الوقائع الكبرى التي يخوض غمارها القتلة والضحايا معا. حينما تذكر الحملة الفرنسية على مصر، ينصرف الاهتمام إلى نابوليون فتلك الحقبة، هي امتحان اختباري ناجح لإمبراطور المستقبل.

5. شامبوليون: جنرال الهيروغليفية.

ولكن لننظر إلى الحملة من زاوية أخرى، إذ جرى، كما أشرنا، رسم صورة خاصة للحملة توافق رغبة الخطاب الاستعماري، صورة منقّاة من الأبعاد العسكرية والسياسية المباشرة والدنيئة، ولكن في الخفاء، وعبر الزمن، كانت هنالك حملة من النهب والتخريب التي لم تعرف لها مصر مثيلا بدأت مع وصول "نابوليون" واستمرّت بعده طوال حكم "محمد علي". ومن بين كثير من الأمثلة، التي أفرزتها الحملة الفرنسية، يجدر بنا الوقوف على جهود رجل طالما وصف بأنّه أكثر الفرنسيين الذين خدموا مصر وحضارتها "شامبوليون" (1791 ـ 1832) الذي حلّ شفرة الهيروغليفية، فأماط اللثام، كما يقولون، عن تاريخ مصر الغامض، فلطالما شبّه بـ"كولومبس" ونالت فرنسا الفخر لأنّها "أخرجت" كولومبس" جديدا

فتح أمام العلم عالما ظلّ لعديد من القرون عاجزا عن اكتشافه"[43] فكلاهما، بالنسبة للغربيين، اكتشف عالما غامضا ومجهولا، الأول: حينما نجح في رهان إدراج"العالم الجديد"في تيار المصالح الغربية المتنامي، والثاني: في وضع مصر ضمن خارطة الوعي الغربي، ومع أنَّ الاكتشاف الباهر يعمى الأبصار عن الحقائق في كل وقت، فإن حلّ شفرة اللغة المصرية القديمة أبعد كثيرا دور"شامبوليون"المباشر عن الأنظار.

ولد "شامبوليون" بُعيد الثورة الفرنسية، وشبّ وسط أصداء المجد النابوليوني في مصر، وتعلّق به، وظل إلى النهاية مأخوذا بهالة الجنرال، حتى أن كاتب سيرته"جان لاكوتير" ينسى كل المسمّيات التي كان يسمّى بها في فرنسا، ويصرّ على تسميته بـ"الجنرال"فقط حينما يصل إلى مصر في عام1828، وهو نوع من المحاكاة الواعية كما لا يخفى، فـ"شامبوليون"الذي كان يسمّى"الصغير"في فرنسا، يسمى"الجنرال"في مصر، فهو يهتدي بسلفه، وسرّ"نابوليون" نفسه حينما وجد اسما يشارك اسمه بثلثي حروفه، وسنرى أن حملته لا تقل خطرا، في نهاية المطاف، عن حملة الجنرال الحقيقي؛ فما أن وطأت قدماه أرض مصر، بعد سنوات من اكتشافه الذي أذهل العلماء الأثريين في الغرب، وراح يتجوّل في أول مدينة وصل إليها، حتى شعر بأنّه وسط المصريين، كأنه"أمام مشهد من مشاهد الأوبرا"[44].

استراتيجية التشبيه لا تكون فاعلة إلاّ إذا كان المشبّه به مستعارا من الذاكرة الغربية وثقافتها، وحب الاكتشاف المعلن، يخفي رغبة سرّية بالنهب والاستيلاء، ولهذا يعلن ـ وهو مندهش أمام النُصب والمسلاّت والتماثيل المصرية المتناثرة، وشبه المستباحة في المعابد والمقابر على ضفتي النيل ـ بأنّه لو توافرت لديه الأموال لتمكّن من"تعمير اللوفر بتماثيل مدهشة"[45] فرغبته الاستملاكية تتغلب على رغبته الاستكشافية، وليس غريبا أنَّ يحصل على رأس انتزع من تمثال نفيس لرمسيس الثاني بـ"قرش صاغ واحد"[46]. يباغته سرور غير متوقّع: رأس أحد أشهر ملوك الفراعنة بقرش واحدا!.

لعب"شامبوليون"دورا بالغ الأهمية في نقل آثار مصر إلى فرنسا، والحق أن مصر قد شهدت طوال حكم"محمد علي"عملية نهب للآثار من أراضيها، ومعظمها نُهبت بموافقة"محمد علي"نفسه الذي كان يطلب رضا الدول العظمى بهذه الهدايا النفيسة، والمسلاّت التي لا تقدّر بثمن الموجودة الآن في المتاحف الغربية والساحات العامة أُخذت بهذه الطريقة، ويعبّر موقف "محمد علي"عن صدمة حقيقية، وقد استغل "شامبوليون"السخاء الغريب الذي اتصف به"محمد علي"في هذا المجال فقط، لأنّه لم يدرك الأهمية الثقافية لهذه الكنوز، فوصفه بقوله"محمد علي"هذا الرجل الممتاز، لا يفكر في شيء سوى استخراج أكبر كمية ممكنة من المال من مصر المسكينة، ولما كان يدرك بأنَّ

القدماء رمزوا إلى هذا البلد بالبقرة، فهو يحلبها ويرهقها من الصباح إلى المساء، قبل أن يذبحها، وهو ما سيحدث عن قريب"[47]. وكلّ ذلك تحقق فيما بعد.

ومن الطريف أنَّ"محمد علي"كان يخلط في إهداءاته، فيقوم بإعادة إهداء مسلاّت ونصب سبق له أن أهداها إلى قناصل دول أخرى، وكان هذا يتسبّب في إحراج القناصل الغربيين في مصر وتنافسهم على هذه الكنوز، ولكي يتخطّى"محمد علي"هذه الصعاب الناتجة عن الخلط والنسيان في توزيع هدايا لم يكن قادرا على تثمين قيمتها الحقيقية، كان يقوم بإهداءات جديدة لنفائس أخرى غيرها لا يرى لها أية قيمة، سوى أنّها مطمورة بين الرمال على ضفاف النيل، واستغل"شامبوليون"كل هذا بمهارة، ومن ذلك فإن حاكم مصر أهدى مسلّة الأقصر إلى فرنسا، لكنه نسي ذلك بعد وقت وقام بإهدائها، ومازالت على الأراضي المصرية، إلى إنجلترا، وكان هذا سيتسبب في مشكلة أطماع معروفة بين الخصمين المتنافسين: فرنسا وإنجلترا، فكانت مشورة"شامبوليون"مهمة وحاسمة، وصفت بأنها مثل"الإلهام السماوي"وهي بأن يبقي"محمد علي"على هديته لفرنسا، والقيام بإهداء إنجلترا مسلّة الكرنك، أجمل المسلات على الإطلاق[48]. وكان"شامبوليون"يحسب أنّ الإنجليز لن يقدروا على القيام بنقلها لضخامتها، وعدم توافر الوسائل المناسبة لذلك، وسينتهي بها الأمر للفرنسيّين، وبهذا فإنَّ حملته الأثرية لم تكن"حملة تنقيب بأي معيار"[49] بل حملة نهب.

وجد"شامبوليون"من واجبه، أن ينخرط ضمن جيش القناصل والعلماء والمهرّبين الذين عرفوا الصلة الواهنة بين"محمد علي"وتاريخ مصر، فعاثوا فسادا بالنفائس العريقة، ومثلهم جميعا كان "شامبوليون"يرى بأنَّ من واجبه إثراء"القسم المصري بالمتحف الملكي بمختلف أنواع الآثار التي تنقصه" وكانت النتيجة تفوق توقعاته، فحصل على كل ما حلم به وكتب أخيرا بأن"نتائج رحلتي عبر البحار تخطّت كل آمالي"[50].

وكان القناصل الغربيون يكنزون مجموعات ثمينة من الآثار ويتاجرون بها علنا في الأسواق الأوروبية. ذهب كاتب سيرة "شامبوليون"بأنَّ مصر شهدت ثلاث حملات فرنسية: حملة "نابوليون"العسكرية، وحملة "شامبوليون"الأثرية، ثم الحملة الثالثة التي تمت بجهود الأخير؛ لأنه كان وراءها مذ كانت فكرة إلى ان استقامت حقيقية، ونتيجتها الحصول على "مسلة الأقصر" إذ تم"نقل أكثر الغنائم قيمة وعظمة إلى فرنسا"[51]. ومع أن هذه المسلّة وصلت بعد وفاة "نابوليون"بمدة طويلة، لكن فكرة إحضار مسلّة مصرية إلى فرنسا كانت"ضمن الأفكار العديدة التي ألهبت "بونابرت"وأعوانه، وكانت تلقى قبوله"[52] كما يخلص"جان فيدال"إلى ذلك في خاتمته لسيرة"شامبوليون".

6. الحملة وتمزيق النسيج الاجتماعي المصري.

ولا يمكن إلاّ على سبيل التمحّل ادّعاء الأثر الإيجابي المباشر للفرنسيين في الحياة الاجتماعية والثقافية السائدة في نهاية القرن الثامن عشر، والواقع فإن الحملة الفرنسية لم تكن سوى ملامسة عنيفة للشرق تمّت في أفق محتدم بالتطلّعات، فقد كان ذلك الشرق قبلها وخلالها وبعدها يمور بالحضور الأجنبي الذي مثله المبشرون والرحّالة والتجّار والقناصل والجواسيس، وإذا أردنا الدقة، فمن بين مظاهر الحضور الغربي: كان الفرنسيون آخر من وصل إلى هذه المنطقة، سبقهم الإنجليز والبرتغاليون وجيوش من أصحاب المصالح المختلفة. والوجود التبشيري سبق الحملة بأكثر من قرنين إلى بلاد الشام، والآثار الثقافية والدينية للغرب في لبنان وسوريا وفلسطين، كانت ولا شك أعمق أثراً، وأبعد مدى من كل ما تمّ خلال الحملة الفرنسية التي أنهكها الصراع العسكري والمناورات السياسية.

لم يظهر أي أثر ذي قيمة معرفية طوال الربع الأول من القرن التاسع عشر، ولا ترد إشارة مهمة إلى ذلك في التاريخ المصري الحديث، فالبعوث العلمية والمطبعة ـ وغالباً ما يُستشهد بهما ـ اهتم بهما "محمد علي" بعد مدة طويلة على جلاء الفرنسيين، وهو أمر متّصل بحاجة الدولة المصرية الناشئة، أكثر مما هو متصل بالأثر الفرنسي. لقد اشترى المصريون مطبعة الحملة بعد أن شحنت إلى فرنسا، وظّلت مهملة في إحدى المدن المطلّة على البحر المتوسط هناك لعشرين سنة، وأرسلوا بعثاتهم العسكرية إلى إيطاليا، ثم إلى فرنسا بعد أن طُبِّعت العلاقات بفعل نسيان الاحتلال الذي مضى عليه نحو عقدين؛ وذلك كجزء من عملية تحديث البنية الأساسية للدولة.

مزّقت الحملة الفرنسية النسيج الاجتماعي الداخلي للمجتمع المصري، من خلال التلاعب الكريه بالتنوّعات العرقية والدينية والطبقية، وعملت الإدارة الفرنسية على استقطاب وجهاء بعض الأقليات والتعاون معهم، بوصفها حامية لهم ولأقلياتهم، فيما ربطت مصالحها بمتعاونين، خرقوا ميثاق الانتماء الضمني الذي يربطهم ببلادهم، ووجد كثير من المصريين أن فسيفساء مجتمعهم القائمة على التنوّع الطبيعي عرقيا ودينيا، تصبح بسبب ذلك التلاعب رهينة بيد الفرنسيين، الذين، شأنهم شأن أية قوة استعمارية أخرى، أرادوا تثبيت سيطرتهم من خلال ترغيب الأقليات وإغوائها، وترهيب الأغلبية واستبعادها، والعمل على شطر القوى الاجتماعية الفاعلة عبر إحياء الاختلافات التقليدية فيما بينها، وإعادة إنتاجها بوصفها تناقضات مصيرية غير قابلة للحل إلا عبر الوسيط الفرنسي، الأمر الذي جعل تلك الاختلافات ترتقي لدى البعض إلى مصاف التعارضات الكبرى المهدّدة لوجود الأقليات نفسها، وكما يرى "أندريه ريمون" فإن الحملة "أنعشت" المشكلات الطائفية في مصر"[53].

ومن مظاهر التمزيق القائم على إغواء الأقليّات وربط مصيرها بمصير الفرنسيين،

وتضخيم خطر الأغلبية، التي يمثلها المسلمون من المصريين، قيام الإدارة الفرنسية بتشكيل كتائب مقاتلة من الأقباط واليونانيين والشوّام، بل شمل ذلك حتى المغاربة المقيمين في مصر، وبقايا المماليك، وعمدت تلك الإدارة إلى ترقية بعض المدنيّين من وجهاء هذه الأقليات إلى جنرالات مثل"المعلّم يعقوب"و"نقولا الرومي"وعهدوا لآخرين مهمة جباية الضرائب الباهظة للفرنسيين، الأمر الذي جدّد ذكريات المصريين بالتركة الثقيلة لممارسات المماليك في مجال جباية الضرائب، وكل هذا ترك آثارا سلبية في النسيج المتنوّع والمتجانس للمجتمع المصري، أضطر معه كثيرون إلى مرافقة الفرنسيين عند إجلائهم خوفا من انتقام العامة. فقد خلقت ممارستهم بين المحتلين وضحاياه"هوّة من المستحيل ردمها في مدة قريبة". وبسبب المخاوف التي لم يكن أحد يتوقع متى وأين تتفجر، عاش الفرنسيون في"غيتو" في قلب القاهرة طوال مدّة وجودهم، وترتّب على ذلك أنَّ "إمكانيات نشر ثقافة حديثة، وتطوير العادات المحلية عبر محاكاة النموذج المقدّم كانت محدودة تماما"[54].

الملاحظ أنَّ علماء الحملة في كتاب"وصف مصر"لم يتخلّوا عن نظرتهم الكنسية الضيقة، مع أنَّ مرجعيتهم العلمانية تفترض غير ذلك، ففضلا عن التقسيم القار للمجتمع المصري طبقا لمنظورهم إلى: مسلمين ومسيحيين، فقد قسّموا المسيحيين المصريين إلى فئتين:الأولى: هم الكاثوليك، ومعظمهم من الأقليات المهاجرة إلى مصر، والثانية: هم الهراطقة والمنشقين، وكثير منهم من الأقباط، أهل مصر الأصليين[55].

ذكرت وثائق الحملة الفرنسية أنَّ"إبراهيم الصباغ"هو"الشاب الشرقي الوحيد الذي تلقى تعليماً أوربياً خلال الحملة على مصر، ولا بد من الإشارة إلى أنّه أيضاً كان كاثوليكياً يونانياً"[56]. واستعان الفرنسيون، بعدد لا يزيد على أصابع اليد الواحدة، من الشاميين لأغراض خاصة بهم كالترجمة، ومنهم: إلياس فتح الله، ويوسف مسابكي، ومشهرة شامي الحلبي، إلى درجة يتعجّب فيها المرء من الجفوة المقصودة تجاه المصريين، واختزالهم إلى خصوم دائمين، وكل هذا ينقض القول بأنهم جاءوا إلى مصر حاملين مشعل الحضارة الجديدة. والوثائق تخلو من إشارات إلى وجود صلات حقيقية بين الفرنسيين والمصريين يمكن لها أن تجعل من ذلك الادعاء أمراً ممكنا أو حتى محتملا، ونظراً إلى أنّها كانت تغطّي الوقائع اليومية للحملة، فعدم الإشارة إليها، يرجّح عدم وجودها. واقتصرت الحفلات الموسيقية والتمثيلية في النادي الفرنسي الصغير للضباط الفرنسيين دون سواهم داخل مناطق مغلقة خاصة بهم، وما قدّم من عروض مسرحية، على ندرته بسبب انشغال الفرنسيين بأمور الحرب، قُدّم بالفرنسية لتلك النخبة المنعزلة، ولم يؤثّر في الحياة الأدبية[57].

وكان المصريون ـ بسبب اقتصار الحفلات على الفرنسيين، والعزل المحكم بين الجانبين ـ يجهلون ليس اللغة التي كانت تُقدّم بها تلك العروض الهادفة إلى التسلية، إنما

السياقات الثقافية لها، التي من خلالها تظهر مقاصد تلك المسرحيات ودلالاتها، إلى ذلك فإن ضيق الوقت لم يكن ليمكّن الفرنسيين من تجهيز مسرح يصلح كمكان حقيقي لتقديم عروض تتوافر فيها شروط التمثيل المسرحي بمعناه الحقيقي، إنما هو نادي الضباط، ويغلب أن تكون تلك العروض فواصل مرحة ومازحة، تقوم على المفارقات والغوايات، تتخلل سهرات الضباط الباحثين عن التسلية المحضة بعد أن ينتزعوا فرصا للراحة بسبب الواجبات التي لا تنتهي من حالات الاستنفار الدائمة.

وينبغي ألاّ يغيب عن بالنا أن كل ذلك يقدّم لمجموعة عسكرية صارمة في تقاليدها، ومتوجسة من محيطها، مجموعة لم يكن ينطبق عليها بأي معنى من المعاني، مفهوم "المجتمع" وبالكاد كانت تنتزع الفرص للحصول على متع عابرة، تمتص بها حالة التوتر اليومي التي تعيشها، وحيثما لا تتوافر شروط اجتماعية كافية لتحويل "مجموعة" بشرية إلى "مجتمع" فيستحيل القول بأن صلات طبيعية ومؤثرة يمكن أن تنشأ بينها، والمجتمع التقليدي المصري الذي كان إيقاع حياته بكاملها يترتب بعيدا عن كل هذا.

تنبثق كل هذه التحفظات لتضع الإشارات القليلة الواردة حول ذلك في سياقها الصحيح، ومنها إشارة "جورجي زيدان" إلى أنَّ تلك العروض التمثيلية كانت تُقدّم بالفرنسية "لتسلية الضباط" [58]. وقبل ذلك كان "الجبرتي" قد أورد في تاريخه، عن المكان الذي بناه الفرنسيون في الأزبكية، قرب باب الهواء، في القاهرة، ما نصّه: إنّه "محل يجتمعون به كل عشر ليال، ليلة واحدة، يتفرجون به على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلّي والملاهي، مقدار أربع ساعات من الليل، وذلك بلغتهم، ولا يدخل أحد إليه إلاّ بورقة معلومة وهيئة مخصوصة" [59].

ولم ترد غير هاتين الإشارتين، فيما نعلم، حول هذا الموضوع، وإشارة "زيدان" المتأخرة يغلب أن مصدرها "الجبرتي" المعاصر لتلك الأحداث، وهي لا تكفي دليلا على وجود أثر فرنسي في الثقافة العربية في مصر، هذا غير اقتصارها على المسرح دون سواه، وباللغة الفرنسية ولنخبة من كبار ضباط الحملة الذين يدعون إليه، فالمبالغات حول كل ذلك متّصلة بالخطاب الذي نشأ حول الحملة فيما بعد، ولم يكن له أصل في الواقع التاريخي آنذاك، على أنَّ "شابرول" أحد أعضاء الحملة، أقرّ في كتاب "وصف مصر" بوجود مسرح مصري خاص قبل مجيء الفرنسيين إلى مصر، زاره وشاهد فيه مسرحية، فقال "لا يخالجنا الشك في وجود ممثلين حقيقيين في مصر، مع وجود تمثيليات تتبع كافة قواعد التمثيليات، وقد شاهدنا فرقة من الممثلين الهزليين في القاهرة تتألف من مسلمين ويهود ومسيحيين، ويدلّ مظهرهم على أنّهم لا يصادفون حظّهم في هذه البلاد، وهم يستخدمون فناء بيتهم كمسرح، وثمّة ساتر يحجب خلفه ملابسهم. ويذهب

لمشاهدة هذه الفرقة كثير من الأوربيّين الذين أقاموا في مصر منذ عدة سنوات دون أن يشاهدوا أيّة عروض مسرحية، كما تُستدعى هذه الفرقة إلى بيوت التجّار الإيطاليين، وتقدّم عرضها في حجرة أُعدّت لهذا الغرض".

وكان" شابرول"شأنه شأن المصريين، فكما أنّهم لم يتمكّنوا بسبب اللغة وتقاليد التلقّي، والعزلة المفروضة على الفرنسيين، من التعرّف إلى العروض الفرنسية المحدودة العدد التي قُدّمت للضباط الفرنسيين، فإنّه لم يتمكّن من ذلك بدوره، فقدّم حكم قيمة ثقافية متعاليا على ما شاهد"لم نجد في هذا العرض ما يرضينا: لا الموسيقى، ولا أداء الممثلين، بالإضافة إلى أننا لا نعرف من العربية ما يكفي لكي نفهم جيدا، كما أننا وجدنا أن ليس ثمة ما يدعونا لعناء أن يترجم لنا معنى التمثيلية، فقد كان كل شيء رديئا وعاريا من الذوق، كما كان الأداء متكلفا"[60]. ومع أن"شابرول"وصف الأداء التمثيلي بالتكلّف، لكنه أقرّ بوجود"ممثلين حقيقيين في مصر"و"جود تمثيليات تتبع كافة قواعد التمثيليات".

7. مصادرات الخطاب الاستعماري.

لم يلتفت إلى هذه الوقائع، وبها استبدلت، بمرور الزمن، مجموعة من المبالغات الخطابية التي صاغت ضربا امتثاليا وتبشيريا للحملة، وذلك بعد تجريدها من بعدها العملي الاستعماري المباشر، ورفعها ذهنياً إلى مستوى العمل التاريخي الخلاّق، وهو بالضبط ما رغبت فيه الأدبيات الرومنسية ـ الاستشراقية التي تغذّت على ملاحظات الرحّالة. الأمر الذي دفع بـ"طه حسين"إلى وصفها بـ"الحملة البونابارتية المباركة" التي أيقظت مصر النائمة، وأدرجتها ثانية في سياق الذهنية الأوربية الحديثة[61]. فقد صاغت تلك الأدبيات وعيه الثقافي صوغا يحول دون النظر النقدي إلى الحقائق المصاحبة للحملة,ولم يقتصر الأمر عليه، فمعاصره"الزيّات"الذي تشبّع بالمؤثرات نفسها يقول بأنّ"الجماعة العلمية"التي صاحبت"القائد العظيم"نابوليون، هي التي قامت بـ"غرس بذور الحضارة في مصر"وعليه فإنّ "صنيع هذه الجماعة أشبه بالقبس الوضّاء، سطع في ذلك الغيهب الذي احلولك في سماء مصر فبدّده، واستطاع الناس أن ينظروا، ولكن ماذا رأوا؟ رأوا أنّهم في القرن التاسع عشر، وأنّ الغرب واقف منهم موقف الإنسان العاقل من الحيوان الأعجم، يرميهم بنظرات السخرية، وهو دائب في سبيل الحياة الصحيحة، مُجِدٌّ في تذليل المادة، فبهتوا ودهشوا".

ومع أنّ مدرسة الألسن، والمطبعة، وصحيفة الوقائع المصرية، ومعظم البعوث العلمية تمّت جميعها بعد موت نابليون في عام1821، الذي سرعان ما تخلّى عن أهداف الثورة الفرنسية، وأعلن نفسه إمبراطوراً مستبدّا، وقام بمغامرات انتهت بهزائم مرّة، فإنّ الزيّات يعزو كل تلك الأعمال لـ"البطل العظيم" فيقول"كان ذلك كله وقوداً جزلاً للقبس الذي ألقاه

"نابوليون" بمصر، ونفخ فيه "محمد علي" فذكا واشتعل، وامتدّ لهيبه إلى الشام، وسائر بلاد العرب، فأيقظ النيام، وبدّد الظلام"[62].

يتعالى من خطاب "الزيّات" حكم طالما بشّرت به أدبيات التمركز الغربي، وهو: أنَّ الغربي الإنسان العاقل في كفّة والشرقي الحيوان الأعجم في كفّة ثانية! وقد فاته أنَّ الحركة الثقافية والتعليمية كانت محدودة جدا في عهد "محمد علي" ولم يحظ بها المصريون، فمعظم الطلبة في الدولة المصرية خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر كانوا من "النبلاء العثمانيين والشراكسة" وأبناء الأقليات الأجنبية، وقلة قليلة من المصريين" استطاعوا ولوج بعض المدارس"[63]. ويستحيل الحديث عن اهتمام حقيقي بالأدب والفكر، فـ"الزيات" الذي قدّم تبجيلاً لـ"محمد علي" كما مر معنا، هو نفسه قد ذهب إلى أنّه "كان مصروف الهمم إلى ما يعوزه، كالعلوم الحربية والطبية والصناعية والرياضية، قانعاً من كتّابه وعمّاله باللسان العامي، والأسلوب الاصطلاحي؛ فكانت لغة الدواوين في عهده، وعهد أخلافه، خليطاً مبهماً معجماً من التركية والعربية"[64]. الحديث عن أثر ثقافي عميق للحملة يبدو مفرّغا من المعنى الذي أُلحق بها فيما بعد؛ فالسياق الذي ترتّبت فيه تلك العملية العسكرية كان ذا مقاصد مختلفة.

كانت الحملة الفرنسية جزءاً من رغبة أوسع، ولا يمكن عدّها ـ بوصفها واقعة عسكرية ـ حداً فاصلاً بين حقبتين، فمحاولات التحديث بمعناها البسيط هبّت على بلاد الشام ومصر منذ منتصف القرن الثامن عشر، لكنها محاولات بطيئة كان يترتّب أمرها ضمن سياق محاط بظروف تاريخية صعبة، وربما تكون الحملة الفرنسية قد أعاقت التطور الطبيعي في مسار التحديث الذي كان في أول أمره، وقد انتظرت مصر ربع قرن، قبل أن تستأنف ذلك المسار مرة ثانية، وعلى الرغم مما شاب الدولة المصرية التي أنشأها "محمد علي" من نزعة عسكرية، وما انطوت عليه من بنية إقطاعية، فإنَّ تفاعلات العصر الحديث، وحاجاته ومقتضياته وشروطه جعلها تفكّر بضرورة التواصل مع العالم الغربي للحصول على القوة العسكرية، فكل دولة تريد توفير المستلزمات الضرورية لها، بما في ذلك القوة التي كانت محور تفكير "محمد علي"، ثم "إبراهيم" من بعده. ومهما كان من أمر، فالاهتمام العلمي ظهر على هامش بعيد من الأضواء لخدمة تلك القوة وتنظيمها والتعبير عنها، بما في ذلك البعثات العسكرية، ولا يمكن إرجاع ذلك إلى حملة عسكرية كانت فشلت وانسحبت، وجرى التفكير فيها على أنها غزو أجنبي.

مضى أكثر من نصف قرن قبل أن يُصطنع سياق آخر يعيد إنتاج الحملة بوصفها عملاً مباركاً. ومن الجدير بالذكر أنَّ مصر لم تنفتح على العالم الخارجي ثقافياً وسياسياً بما يجعل المؤثر الغربي فاعلاً فيها بالمعنى الذي تنطوي عليه الكلمة، وبخاصة في مجال التأليف

الفكري من طبع وترجمة وتأليف وحرية فكر وصحافة ومسرح وجمعيات أدبية ونشر وتعليم، إلاّ في عهد"إسماعيل"الذي حكم مصر عام 1863 وخُلع عام 1879وخلال هذه المدة تزايد النفوذ الغربي وامتيازاته في مصر، وخلالها أيضاً ظهر التأثير الشامي الثقافي الكاسح في الحياة المصرية. ويندر أن نجد قبل هذا العهد صحفاً خاصة، فالصحافة الأهلية التي قامت بتنشيط الحياة الثقافية لم تُعرف في مصر إلى عام1866، ولعل من شواهد ذلك، أنَّ "الطهطاوي"المقرّب إلى العائلة الحاكمة أيام"محمد علي"قد نفي بعد ذلك إلى السودان، ولم ينشر تعريبه لرواية"فنيلون"المسمّاة "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك" إلاّ بعد مجيء إسماعيل إلى الحكم، وقد نشرت الرواية في بلاد الشام وليس في مصر.

ومعلوم أنَّ جريدة"الوقائع المصرية"ذات الطابع الرسمي الصارم والمتجهّم، وبصفحاتها القليلة المطبوعة باللغة التركية والترجمة العربية المقابلة لها في الصفحة نفسها، اقتصرت على شؤون الدولة فقط، وكانت توزع على الضباط والمسؤولين الكبار في الدولة، مقابل اشتراك قسري، ولغتها ركيكة، ومصطنعة، ومفكّكة؛ ذلك أنَّ الطبقة الحاكمة كانت تجهل العربية، ويمنع الحديث بها في المؤسسات العسكرية والرسمية، ويعاقب بشدّة من يرتكب هذه الكبيرة التي تعدّ إثما لا يغتفر. وانصرفت"مدرسة الألسن"في أول عهدها إلى الاهتمام بالقضايا العسكرية، وما يلزمها من علوم. وفي الوقت الذي يتم تضخيم آثار الحملة في مصر يتم طمس مظاهر التحديث الثقافي والفكري في بلاد الشام، التي شهدت منذ وقت مبكر مراجعة مطّردة في مجال الثقافة والأدب.

8. مخالطة الأغراب ومعرفة الآخر.

انتهينا من تحليل واقعة الحملة الفرنسية إلى أنها حدث تاريخي شأن غيره، يصعب تحميله قيما ثقافية وحضارية خاصّة تجعله حدثا استثنائيا ومتفرّدا في مسار التاريخ، ولكن ينبغي ألاّ يذهب الظن إلى أننا نقطع بعدم وجود صلات ثقافية أخرى اتخذت وجوها طبيعية وسلميّة، وقعت بعيدا عن حالة العنف التي رافقت الحملة الفرنسيّة، وكانت لها فوائد جليلة على الأدب والثقافة بشكل عام، وهو ما نحرص على الوقوف عليه في هذه الفقرة، ففي الفصل الثالث من كتابه "مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب العصرية" يقول "الطهطاوي" إنَّ "مخالطة الأغراب، لا سيما إذا كانوا من أولي الألباب، تجلب للأوطان من المنافع العمومية العجب العجاب"[(65)].

هذه الإشارة الدالّة من"الطهطاوي"تكتسب أهميّة استثنائية في سياق حديثنا؛ لأنّه كان شاهداً على حالتين من حضور"الأغراب"أولاهما: أنّه بدأ حياته الفكرية مغترباً في فرنسا، وذلك قبل حوالي نصف قرن من إصدار كتاب"مناهج الألباب"في عام1869، وصاغ رؤيته

كغريب في سياق ثقافي مغاير من خلال كتابه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" الذي صدر في عام1834، وثانيتهما: أنّه كان شاهداً على حضور "الأغراب" في بلاده في أخطر حقبة مرت بها: مرحلة تكوّن الدولة المصرية الحديثة، وثباتها. وكان هؤلاء "الأغراب" قد طفقوا يتوافدون في زمن "محمد علي" وما زال "الطهطاوي" شاباً، وظّلوا يتوافدون، ولكن بوتيرة أكبر، إلى عهد "إسماعيل" حيث ختم "الطهطاوي" حياته بالكتاب المذكور؛ ولذلك فـ"الطهطاوي" مارس الاغتراب وكان شاهداً عليه، وهو أفضل من غيره يمتلك القدرة على تثمين ذلك، وبخاصة أنّه يخصّه بـ"أولي الألباب".

ينبغي تقدير عمق التفهّم الفكري لعلاقة التأثّر والتأثير الطبيعية بين الثقافات والشعوب، فمن خلالها تتفاعل الأفكار والمفاهيم والتصوّرات، ثم تُنقّح وتُهذّب، وتبدأ بإنتاج المعارف الحقيقية. والحال أنَّ بلاد العرب كانت مكان استقطاب لاهتمامات الأغراب منذ القرن السادس عشر، وذلك لأغراض مختلفة: دينية وتجارية واستيطانية وعسكرية وثقافية؛ فمعرفة الآخر تشكّل هاجساً ملازماً للشعوب والحضارات، ومهما كانت أهداف "الآخر"، فإنَّ "الأغراب" الذين يمثلونه، قد تركوا أثراً حيثما حلّوا طوال تلك الحقبة، وهو أمر عرفته الشعوب جميعا، في حقب مختلفة، ولم يختصّ به العرب دون سواهم. لكن فرض التأثير بالعنف والقوّة يواجه، كما هو معروف، بالرفض والمقاومة، سواء كان رفضا صريحا أو ضمنيا، ذلك أنَّ الشعوب والثقافات على حد سواء تعتصم بذاتها في مواجهة ذلك؛ لأنّها ترى فيه تهديدا لقيمها وطُرز حياتها، ولعل بصمات الأغراب كانت أظهر وأسبق في بلاد الشام، منها في أي مكان آخر، فلأسباب تتصل بالتبشير الديني في تلك المنطقة المركّبة من أعراق وديانات وطوائف كثيرة، أهدت روما في عام1610 أول مطبعة إلى "الرهبانية اللبنانية" ثم أُنشئت في عام1698مطبعة في حلب، وظهرت مطبعتان أخريان في لبنان في عامي1732و1753وكل هذا قبل أن يتمكّن المصريون، بمدة طويلة، من شراء مطبعة الحملة الفرنسية، وإعادتها إلى مصر، ونصبها في بولاق في بداية العقد الثالث من القرن التاسع عشر.

ثمة أكثر من قرنين يفصلان ظهور المطبعة في بلاد الشام وظهورها في مصر، وهذا أمر تترتّب عليه أمور كثيرة، منها عامل الزمن وتراكم المعرفة خلال مائتي سنة تقريبا، فالمطبعة الشامية جاءت استجابة لظروف ثقافية ودينية خاصة بالتعليم الديني في أول الأمر، ثم عُمّمت فائدتها فيما بعد، وكانت للبعثات الدينية التبشيرية اليد الطولى في ذلك، وسرعان ما تمّت الإفادة من المطابع لأغراض ثقافية وتعليمية عامة. ومعلوم أنَّ أوربا عرفت الطباعة في عام 1445 وأحدث ذلك ثورة عارمة في قلب المفاهيم الثقافية في الغرب، ولكنّ الشرق تأخّر في الإفادة من المطبعة، وتوجّس العثمانيون خيفة منها، فالخليفة العثماني "بايزيد الثاني" أصدر

في عام 1485 قرارا بتحريم الطباعة على المسلمين، وإباحتها لليهود خوفا من طباعة الكتب الدينية المحرّفة[66]. وهي حجّة تفضح مقاومة الجديد والخوف منه.

أصبحت بلاد الشام مرتعاً خصباً لتفاعل الثقافات واصطراعها منذ القرن السابع عشر، بسبب اختلاف المرجعيات الدينية والثقافية. ولا غبار أنَّ المبشّرين والمدارس الدينية التابعة لإيطاليا وفرنسا وبريطانيا وأمريكا وروسيا، كانوا يتوافدون باستمرار إلى هذه البلاد، ويجوبون أطرافها؛ فالمدرسة المارونية افتتحت في بيروت عام1584وتخرّج فيها مئات الطلاب، ومن خريجيها المشهورين الذين التحقوا كمترجمين مع نابليون إلياس فتح الله، ويوسف مسابكي، ومشهرة شامي الحلبي، كما مرّ بنا. وكانت المدرسة المارونيّة دفعت إلى الحياة الثقافية والدينية بنخبة من الخريجين الذين كان لهم دور في الأدب في بلاد الشام، خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، ومنهم من التحق بالمعهد الملكي الفرنسي في باريس كمعلّمين قبل الثورة الفرنسية، ومن أشهر خريجيها الأعلام الذين ذاعت شهرتهم في بلاد الشام وغيرها: يوحنا الحصروني (ت1626) وجبرائيل الصهيوني (1577 ـ 1648) وإبراهيم الحاقلاني (1605 ـ 1664) هذا فضلا عن سركيس الحجري (ت 1668) ويوسف شمعون (1687 ـ 1768).

وافتتحت مدرستان أخريان هما مدرسة (حَوقا) عام 1624ومدرسة (عين ورقة) عام 1789[67]. وهذه المدارس لعبت دورا مهما خلال تلك الفترة في إثراء الحياة الثقافية في بلاد الشام، وتهيئة الأذهان للأفكار الجديدة. وارتحل كثير من خريجيها إلى مصر، واستعان الفرنسيون ببعضهم كمترجمين فيما بعد عند غزوهم لها، لأنَّ "لديهم دراية أفضل باللغات الأوروبية" من غيرهم[68].

ولم تقتصر هذه المدارس على الدور التعليمي المباشر إنما انخرطت في الدور العلمي والثقافي، وأثمر هذا الدور عن عناية بالتأليف والترجمة، إذ قام "جرمانوس فرحات" (1670 ـ 1732) الذي كان يجيد اللاتينية والإيطالية والسريانية بترجمة "الكتاب المقدّس" من السريانية إلى العربية، وترجم المطران "أثناسيوس مخلّع" في العام1790كتاب "الجواب في باب الاغتصاب" لمؤلّف يوناني، ونقل "صفرونيوس" مطران عكا (ت1781) إلى العربية كتاب "نكتاريوس" بطريرك القدس الموسوم" قضاء الحق ونقل الصدق" كما ظهر مترجمون نقلوا كثيرا من الآثار اللاهوتية إلى العربية، منهم: ميخائيل مرزاق، يوسف العجلوني، أنطوان داقور، سليمان اللاذقي، ويوسف الباني، وغيرهم[69].

تكشف هذه الملامسات الأولى عناية بالآخر وثقافته، كما تظهر عناية الآخر بالثقافة العربية، ومع أنَّ هذه الحقبة مازالت غامضة، فإن وراء الاهتمامات الدينية التي تلمس في ظهور المطبعة، والبعثات التي كانت تُرسَل إلى أوربا حسب المذاهب الكنسية المختلفة،

وترجمة الآثار اللاهوتية التي قام بها رجال الدين، تكمن اهتمامات ثقافية سرعان ما تكشّف وجهها فيما بعد، فالفكر الديني في أساسه تصوّرات ثقافية، ويمكن القول بأنَّ مناحي العناية بالآخر قد تعدّدت، فصارت معرفته مهمة لدى الفئات المتعلّمة في بلاد الشام في وقت مبكر، فضلا عن حاجة الأقليات العرقية والدينية إلى تمييز حضورها الثقافي بصورة تتخطّى فيها حالة التهميش الذي تعيشه عادة وسط أغلبية ثقافية تقليدية، وهو أمر يلحظ في كثير من المجتمعات، وفي عصور مختلفة، إلى ذلك فالأقليات تنتج ثقافات غير امتثالية تعبّر بصورة ضمنية عن نوع من التمرّد على الأطر الرسمية للثقافة السائدة.

كانت مخالطة "الأغراب" التي عدّها "الطهطاوي" ضرورة لازمة، تتم بوسائل كثيرة، منها اللغة، والمخالطة اللغوية جعلت "الأغراب" يقدّمون خدمة لا تنكر للأدب العربي، حينما نشروا المظان الأساسية للأدب العربي، والتعريف بها في بلادهم، إذ قام عدد كبير من المستشرقين، وعلى رأسهم "دي ساسي" و"برسفال" و"مولر" و"هابخت" و"غالان" و"فريتاغ" و"بورغشتال" و"لومسدن" طوال النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ومطلع القرن التاسع عشر، بتحقيق نخبة من عيون الآداب السردية العربية القديمة وطبعها وترجمتها. ومنها "ألف ليلة وليلة"، و"كليلة ودمنة"، و"مقامات الحريري". وهي مرحلة سبقت اهتمام العرب بترجمة الآداب الغربية الحديثة بزمن طويل لا يقل عن قرن من الزمان.

وعلى هذا فـ"الأغراب" كانوا أيضاً بحاجة إلى تلك المخالطة لتوسيع المدى الخاص بمعارفهم الثقافية. ويعبّر "لويس شيخو" عن هذا الاهتمام، بقوله "إنَّ المشرق والغرب تبارياً في نهضة الآداب العربية في القرن التاسع عشر بعد خمولها. استخرج الغرب من خزائنه كنوزه المدفونة فسحرت لدى نشرها ألباب أبناء الشرق، فتسارعوا إلى إحراز جواهرها، والاستقاء من مناهلها، فاتسعت بها دائرة مداركهم، وشحذت أذهانهم، وتحسّن ذوقهم. ولم يأنفوا أن يستعيروا من أهل الغرب ما وجدوه موافقاً لرقيّ آدابهم، فمهّدوا للآتين بعدهم السبيل لتبليغ اللغة إلى صرح كمالها"[70].

لم يقتصر الأمر على الأدب، إنما تزامن مع ذلك اهتمام بالدرس اللغوي، فظهرت عناية لا تخفى بضرورة إحياء تقاليد الفصاحة الكلاسيكية، وكما يقول "هانز فير" فقد أدى ذلك الاهتمام إلى إحياء الدراسة اللغوية العربية القديمة حينما نشرت كثير من المصادر وبخاصة المعاجم وكتب النحو" فعمّ اعتقاد راسخ بأنَّ العربية هي الشكل الأدبي الأعلى من اللغة، وأنّها أفضل و"أفصح" من أي شكل من الأشكال اللغوية المتأخرة"[71] لهذا يتوجب العناية باللغة، وأن تكون الفصحى الموروثة هي المعيار الوحيد لجودة التعبير، ومع أنَّ هذه الفكرة قد عورضت بقوة بعد ذلك، لكنها انتعشت في أول الأمر، وبهذه النقطة سيتضح مسار الافتراق بين الأساليب المتكلّفة والأساليب المرسلة، كما سنقف عليه في فصل آخر من هذا

الكتاب. كشفت هذه الفترة المبكرة حسّا لغويا شديدا يدعو إلى الفصاحة كما تبلورت في المتون المدرسية المتأخرة.

9. السرديات العربية: اهتمام متبادل.

ينبغي علينا، ونحن نرسم صورة الاهتمام الغربي بالآداب السردية العربية ـ وهو اهتمام سبق بمدّة طويلة اهتمام العرب بالآداب السردية الغربية ـ تقديم البراهين على طبيعة عنايتهم بالموروث الأدبي العربي، فقد حظيت المرويات السردية العربية بعناية بالغة من لدن المستشرقين خلال القرن التاسع عشر، وهذه العناية وفّرت لها إمكانية الانتشار، مما أشاع مناخا سرديا مناسبا لمتلقّي السرد العربي القديم، فقد نشر "دي ساسي" (1758 ـ 1838) ولأول مرة "مقامات الحريري" و "كليلة ودمنة". وقام بالأمر نفسه في عام 1809 "لومسدن". ثم قام "برسفال" (1759 ـ 1835) بطباعة "مقامات الحريري" وأجزاء من "ألف ليلة وليلة".

وجاء "هابخت" (1775 ـ 1838) فنشر ثمانية أجزاء من "ألف ليلة وليلة" ثم واصل نشرها بعده "فليشر" الذي قام برفقة هاغن وشال بترجمة الكتاب إلى الألمانية، فيما بعد. وقام "بورغشتال" (1774 ـ 1856) بنشر حكايات لم تكن شائعة من "ألف ليلة وليلة"، وبعد ذلك نشر "فريتاغ" (1788 ـ 1861) كتاب ابن عرب شاه المعروف "فاكهة الخلفاء" وقبل ذلك وخلاله اهتم العرب أنفسهم بنشر موروثهم السردي، ففضلا عن نشر السير الشعبية الضخمة طوال القرن التاسع عشر، قام الشيخ "محمد الحنفي" بنشر كتاب "تحفة المستيقظ والآنس في نزهة المستنيم الناعس" وهو شبيه "بألف ليلة وليلة"، وطبع "سليمان التونسي" "سيرة" "عنترة بن شداد"، وتزايد نشر "كليلة ودمنه"، و "ألف ليلة وليلة" و "مقامات الحريري" خلال تلك الفترة، إذ قام الكونت "رُشيد الدحداح" بطبع سيرة "عنترة بن شداد" تلاه بعد ذلك "نخلة قلفاط" بنشر سلسلة متّصلة من السير الشعبية والحكايات، منها "حمزة البهلوان" و "بهرام شاه" و "فيروز شاه" و "ألف نهار ونهار". واهتم بذلك أيضا "خليل سركيس" الذي أشرف على نشر "ألف ليلة وليلة" ثم "سيرة عنترة". ولا يعرف عدد المرّات التي طبعت فيها السير الشعبية، لكن الرحّالة والكتّاب العرب على حد سواء، يشيرون إلى طبعات كثيرة لها، كانت تجد قبولا واسعا خلال القرن التاسع عشر، كما سيتضح فيما بعد.

وازدهرت محاكيات المقامات العربية، والحريرية منها بوجه خاص، كما نجد ذلك في مقامات: إسحاق البخشي (ت1728) ومصطفى البكري (ت1749) والبربير (1747 ـ 1811) ونيقولا الترك (1763 ـ 1828) وأبي الثناء الآلوسي (1802 ـ 1854) وناصيف اليازجي (1800 ـ 1871) وإبراهيم الأحدب (1826 ـ 1891) وعبد الله فكري (1834 ـ 1890). هذا فضلا عن سيل من النصوص المناظرة، إلى جانب السير الشعبية الكبرى كالهلالية، وسيرة سيف بن ذي

يزن، وسيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة الظاهر بيبرس، وسيرة عنترة، وجميعها وضعت تحت تصرّف المهتمين بقراءتها، أو الرواة الذين كانوا ينشدونها في الأماكن العامة، وكانت تؤخذ من المدونات المودعة لدى الرواة، وتنشر بسرعة، بأجزاء متتالية؛ لإشباع رغبة الباحثين عن هذا الضرب من الأدب الذي صار تلقّيه بالقراءة يوازي التلقي الشفوي له، وكان مزدهرا وشائعا في المقاهي. وهكذا فإنَّ النشر والطّبع وضع تحت الأنظار ذخيرة أدبية عربية كانت من قبل محدودة التداول، وكثير منها أسير المخطوطات والروايات الشفوية.

أورد"شابرول"في كتاب"وصف مصر"بأنَّ قرابة ألفي شخص في القاهرة كانوا يتردّدون يوميا على المقاهي، ويستمعون إلى رواة القصص الشعبية، وحسب إحصاءات قدّمها بحرص، وهو يتحدّث عن"المصريين المحُدثين"ذكر بأنَّ القاهرة وبولاق ومصر القديمة تحتوي على أكثر من ألف وثلاثمئة وخمسين مقهى، تستقبل الكبيرة منها بين مائتين ومائتين وخمسين زائرا كل يوم، وفي حديثه عن رواة الحكايات الشعبية، أكد أنّه"يوجد في كل مقهى عدد من الرواة والمنشدين، يحكون أو يغنون حكاية صحيحة أو وهمية عن شخصية خارقة ورد اسمها في النصوص الدينية أو التاريخ الإسلامي، ويكون الإلقاء حيّا ومليئا بالقوّة والحيوية، كما أنَّ الأغنيات تمتلئ بعبق الشعر ووهجه، وتكون نغمة الحكي مرتفعة أما نغمة الحوار فمتوسّطة، ويتوقّف الراوي في معظم الأحيان ليسأل مستمعيه ما إن كانوا يشكّون في صحة حكايته أو ما إن كانت حكايته في مجملها جميلة أو خيّرة، ويزيد منشدو المقاهي هؤلاء حكاياتهم حيويّة عن طريق حركات بالغة التعبير، ويصحبونها أو يسبقونها بموسيقى غريبة تصدر عن آلة موسيقيّة وتريّة، وهي مصنوعة من الجلد، ويحكّ العازف بقوسه الشعرات المشدودة بالآلة التي تستخدم كأوتار، فتصدر نغمات خشنة صمّاء. ويدفع مدير المقهى في بعض الأحيان لهؤلاء المنشّدين، لكنهم في العادة لا يحصلون من أجر إلاّ ما يدفعه الجمهور عن طيب خاطر". ويبدو أنّ هؤلاء الرواة كانوا ينشطون في ليالي رمضان، إذ يتزاحم الجمهور في المقاهي"حيث الرّواة والمنشدون يقصّون ـ بحماسة ملتهبة ـ مغامرات عجيبة، تخلب الألباب بطريقة فريدة"[72].

هذه التقاليد الخاصة بتداول المرويّات السردية سبقت مجيء الفرنسيين بمدّة طويلة، ورسخّت قواعد شبه ثابتة في تلقّي المرويات السردية، ظلّت فاعلة طوال القرن التاسع عشر، ففي نهاية هذا القرن قدّم شاهد عيان لا يقل أهمية عن"شابرول"، وهو"محمد عمر"في كتابه"حاضر المصريين"إحصاءات بالمقاهي آنذاك، فذكر بأنَّ عددها يبلغ قرابة عشرة آلاف مقهى تعمّر بعضها مجالس القص، ويرتادها الفقراء للسهر ولسماع القصص من القصّاص أو سماع الرّباب من الشعراء (الكذّابين) الذين يقصّون عليهم قصص زناته وسيرة بني هلال، وقصة سيف بن ذي اليزن، أو السلطان حسن أو"دون جوان"[73]. وبين هذين الشاهدين

اللّذين تفصل بينهما قرابة مئة عام، قدّم "إدوارد لاين" في كتابه "عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم" صورة شاملة للحياة الاجتماعية والدينية والثقافية في مصر خلال الأعوام1833 ـ 1835. وخصّ رواة السير الشعبية بثلاثة فصول عرض فيها الكيفيّة التي تقدّم فيها المرويات السرديّة آنذاك، فقد كان الرواة يتردّدون على المقاهي، وقد وصف مروياتهم بأنّها "تشرح النفس، وتشحذ العقل" فيما يستقبل المتلقّون طرائق الرّواة "الحيّة والمثيرة" بصورة تكشف عن تفاعلهم الكبير مع تلك المرويّات.

وفصّل "لاين" في أنواع الرّواة الذين تخصّصوا في تلك المرويّات، في العقود الأولى من القرن الثامن عشر، فقد تفرّد برواية "السيرة الهلالية" قرابة خمسين راوية، لا يروون سواها، وهم يجوبون الأحياء ينشدون تلك السيرة التي كانت مدوّنة في عشرة أجزاء، أما رواة "سيرة الظاهر بيبرس" فكانوا قرابة ثلاثين شخصا، وشأنهم شأن رواة "الهلاليّة" كانت تحت أيدهم مدوّنات السيرة، ولكنّهم في الغالب ينشدونها مشافهة، وقد حفظت بسبب التكرار. ووصف "لاين" الصعاب التي واجهها من أجل الحصول على نسخة من "سيرة بيبرس" التي تتألّف من ستة أجزاء جُمعت معا من نسخ مختلفة يعود أقدمها إلى قرن مضى، الأمر الذي يؤكّد أنّها كانت مطبوعة منذ القرن الثامن عشر. وإلى جانب هؤلاء يوجد رواة "سيرة عنترة بن شدّاد"، ويسمون بـ"العناترة"، وذكر "لاين" أنّ عددهم لا يزيد على ستّة أشخاص آنذاك في القاهرة، ولكنه أورد أنّ تلك السيرة كانت ترجمت إلى اللغة الإنجليزية قبل ذلك، قام بالترجمة الدقيقة "تيريك هاملتون" وكانت نسختها العربية المتداولة في القاهرة في ذلك الوقت تتكون من خمسة وأربعين جزءاً، وهي أقلّ حجما من سيرة "الأميرة ذات الهمة" التي كانت تروى أيضا، وتتكّون من خمسة وخمسين جزءاً، وإلى جانب هذه السير كانت تروى سيرة "سيف بن ذي يزن" وكتاب "ألف ليلة وليلة" الذي كان يباع بثمن مرتفع(74).

وضعنا "لاين" بوصفه شاهد عيان مدقّقا في قلب المجتمع الأدبي الشعبي الذي كان يتلقّى المرويات السردية، وهو المجتمع نفسه الذي سيحتضن نشأة الرواية فيما بعد، وكشف العدد الكبير من الرواة الذين يزاولون مهنة الرواية، ويتحلّق حولهم آلاف المستمعين هنا وهناك، يتابعون تلك المرويّات الطويلة والمثيرة التي تتقلّب فيها مصائر الأبطال، أولئك الرّواة الذي يستدعون شخصيات وأحداثا من الماضي البعيد عبر طرائق مثيرة من القصّ والتخيّل، مما يشكّل جزءا أساسيا لمتون تلك المرويات، ولكنّ الأمر الذي يُلفت الانتباه في هذا السياق، هو إشارات "لاين" المتكرّرة إلى ضخامة تلك المرويّات من جهة، وإلى ندرتها من جهة ثانية، وقِدم طبعات بعضها من جهة ثالثة. وكلّ هذا يخفى أمرا سكت عنه "لاين" ولم يكن مثار اهتمامه، وهو الأثر الذي يتركه هؤلاء الرّواة ومرويّاتهم في صوغ

الذوق السردي آنذاك، وهو ذوق تشكّل بالتفاعل مع هذه المرويّات، فتأثّر بها وأثّر فيها، وكثير منها قد جرى تحديث لغته أو أنه كُتب بلغة حديثة تجاري روح العصر، وهذا يرسم بدقّة الخلفيّة القويّة للتلقّي الشفوي الذي تأسس بفعل تلك المرويّات، قبل مدة طويلة من الدخول البطيء للمعرّبات الروائيّة التي لم تعرف رواجا حقيقيا إلاّ في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر.

كانت المرويّات السرديّة محطّ إقبال كبير، ويستعان بها أحيانا للترويج عن المطبوعات الرسميّة التي يرافقها الكساد دائما، من ذلك أنّ صحيفة "جرنال الخديوي" التي صدرت باللّغتين التركيّة والعربيّة في عام 1827، وتحوّلت بعد عام واحد إلى "الوقائع المصريّة" كانت متخصّصة بالأخبار الرسميّة للدولة، وبهدف انتشار هذه الصحيفة وأخبارها الجافة بين الناس، كانت، كما يقول "لويس عوض" تنشر بعض حكايات "ألف ليلة وليلة" لإقبال الناس عليها(75).

يكشف هذا المثل أنّ المرويات السرديّة عرفت إقبالا ظلّ يتنامى طوال القرن التاسع عشر، وسوف تغزو هذه المرويات الثقافة بقوّة مثيرة للانتباه، وكما سنشير في فصول أخرى، ستُخصّص لها مجلاّت، وتسارع الصحف إلى العناية بها، وتتكاثر طباعتها، وتُصبح خطرا يحذّر منه نخبة من كتّاب النصف الثاني من القرن التاسع عشر مثل محمد عبده ويعقوب صروف، ومحمد عمر، وغيرهم.

10. خطوات متردّدة، وتوجّس استعماري.

ومادمنا نرسم الملامح العامّة للحالة الثقافية في تلك الحقبة، كخلفية موجّهة بصورة غير مباشرة لنشأة السرديات العربية الحديثة، بما فيها واقع المرويات السردية، ودرجة الأثر الخاص بالثقافة الغربية، فلا يمكن فصل كل ذلك عن حركة التعليم، التي شهدت تحولا بطيئا، لكنّه مهم، في تحديد قيمة الأدب، لكن ثمار التعليم في قبول الأدب الجديد لم تظهر إلى العيان بصورة واضحة، يمكن وصفها وملامستها إلى قرابة نهاية القرن التاسع عشر، وكانت بلاد الشام سبّاقة إلى ذلك، كما أشرنا، الأمر الذي جعلها تزوّد أماكن كثيرة بالمتعلمين، ثم المثقّفين الشاميين الذين شكّلوا ظاهرة استثنائيّة في الثقافة العربية في مصر في القرن التاسع عشر، لكنّ عملية الانتقال التدريجي من التعليم الديني إلى التعليم المدني كانت شاقّة ومتعثّرة جدا، وإذا كان التعليم الخاص قد ازدهر في بلاد الشام، بتأثير من بعثات التبشير التي فتحت كثيرا من المدارس، هذا إلى جانب التعليم الديني التقليدي الذي كان موجودا من قبل، فإنّ الدولة العثمانية لم تكن تعنى مباشرة بهذا الموضوع.

في مصر كان التعليم مقصورا على النخب العليا فقط من الأتراك والشراكسة والأجانب،

وبمقابل ذلك يبدو أنَّ العامة قد اعتصموا بهويتهم في المضي بالتعليم الديني إذا كان متوافرا، ويمثله في العموم التعليم الأزهري، ولم يحظ المصريون بالتعليم المدني إلاّ في وقت متأخر جدا من القرن التاسع عشر، بعد أن تفاعلت كثير من التطورات السياسية والاجتماعية والثقافية في مصر، ومنها "ثورة عرابي" في عام 1882 التي كانت إحدى أهم حوافزها كسر احتكار النخب المذكورة لمؤسسة الدولة المصرية، وحرمان الغالبية العظمى من المناصب والمواقع المؤثّرة.

وفي ضوء ذلك تزايدت الفرص التعليمية أمام المصريين، لكنها فرص ظلت رهينة القوى التي تمثلها النخب الثرية والأجانب والسلطات الاستعمارية التي كانت تحرص على ضبط اتجاهات التعليم للحفاظ على مصالحها، ومهما كان الأمر فإنَّ التعليم في بلاد الشام ومصر قد أفضى إلى ظهور فئة جديدة لم تكن معروفة، تنتج وتتلقّى الآثار الأدبية، تدلل على ذلك ازدهار المطبوعات، وبخاصة السردية منها، التي راح سوقها يزدهر على نحو لافت للنظر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بما يشكّل ظاهرة تستحق العناية والدرس، وسنمرّ على جوانب منها في فصول هذا الكتاب حيثما اقتضى الأمر ذلك، على أنَّ كلّ هذا لا يخفي أمرا أساسيا، وهو أنَّ التعليم لم يكن منظّما، وخاضعا لخطّة دقيقة ومحكمة، فلم تتّضح الأهداف منه. وبمجيء الاستعمار إلى مصر، خضعت العملية التعليمية للسلطات الاستعمارية التي كانت بحاجة إلى أنصاف متعلّمين يشغلون الوظائف الدنيا في الدولة، ولم تظهر علامات دالّة على رعاية حقيقية للتعليم المدني الجاد، ودعمه إلى العقود الأولى من القرن العشرين.

ولعل قضية تعليم المرأة في مصر تكشف جانبا من واقع الحال، وتضيء الصعاب التي لم يذللها قرن من الزمن. ونريد بمثال تعليم المرأة في مصر، كشف درجة الإكراهات التي مارسها كل من المجتمع التقليدي والسلطات الاستعمارية تجاه المرأة، ففي الوقت الذي كان المجتمع التقليدي يمارس اختزالات لانهائية ضد الأنوثة، وكأنه قد صُمّم أخلاقيا ضدها، كانت السلطات الاستعمارية ممثلة بالإدارة البريطانية، تتحكم بالأنظمة التعليمية، بما يوافق المصالح العليا للإمبراطورية. ولم تكن تسمح بعملية نشوء وعي اجتماعي متسق، يجعل من التعليم هدفا عميقا وتطلّعا رفيعا، فكانت تحبسه ضمن قوانين صارمة، وعلى هذا نجد أن كبار رجالات الإدارة الاستعمارية يشرفون مباشرة عليه، وهو يشمل على حد سواء تعليم الذكور والإناث، ويسمح فقط بتداول المفاهيم الغربية، والتصميم المعلن بأن يتحول رعايا الإمبراطورية إلى محاكين، يجري تنميط وعيهم المتشظّي ضمن قوالب جاهزة أعدت في الأصل لكي لا يفلت منها وعي بديل ومختلف، كانت فلسفة الإدارة الاستعمارية تقوم على قطع الصلة بين المتعلّم ومرجعياته الاجتماعية والتاريخية، وذلك من خلال إعداد نخب

وسيطة تنهمك في محاكاة المفاهيم وليس إبداعها، وكانت، كما هو الأمر مع الإدارة الفرنسية إبان الحملة، تركّز اهتمامها على الأقليات، وظلّت هذه الإستراتيجية مهيمنة طوال النصف الأول من القرن العشرين.

قدّم "إدوارد سعيد" في صفحات كثيرة من مذكراته، وصفا نقديا مشحونا بالإثارة والسخط، وقد خضع هو خضوعا تاما لتلك الاستراتيجية، وللوسائل والأساليب التي تلجأ إليها إدارة التعليم الاستعماري في مصر، وهي تُعدّ، بنفس طويل، تصوّرات محكمة، لزرع الفكر الاستعماري في الوسط التعليمي، من خلال البرامج الدراسية التي تستحضر فيها فقط تاريخ الإمبراطورية العظمى، وأمجادها، ومآثرها، وأبطالها، وآدابها وفكرها، وتطمس بالمقابل، وبصورة تامة، كل ما يتصل بالبيئة المحلية للمتعلّم وتراثه وتاريخه، فينشأ عارفا بقيم الإمبراطورية، ومحاكيا تطلعاتها الكبرى، لكنّه جاهل بكل ما يتصل به وبلاده[76].

وضمن هذه الآفاق الصارمة للتوجيه التربوي المخطّط له بإحكام، كان الخطاب الاستعماري يصوغ وعي المتعلّمين ضمن قوالب محدّدة بعيدا عن أي نوع من المساءلة والتفكير الحر. وسيكون للمرأة نصيب، وإن كان متأخرا من كل هذا، فقد وقفت الإدارة الاستعمارية موقفا سلبيا من تعليمها، ولم تحلّ هذه القضية إلا في وقت متأخر من النصف الأول من القرن العشرين. كان تعليم المرأة قد تطوّر في مصر ببطء ملحوظ، فلم يُعرف التعليم الحكومي إلاّ في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ولكن نشاطات تعليمية موازية قامت بدور لا ينكر في هذا المجال، منها المدارس التبشيرية التي استقبلت بعض القبطيات والأجنبيات، وبخاصة بعد العقود الوسطى من القرن التاسع عشر، وهو ما كانت بلاد الشام السبّاقة إليه، لكن الحكومة افتتحت في عام 1832 مدرسة (الحَكِيمات) هي مدرسة بسيطة تهدف إلى إعداد مهارات نسائية لإغراض التوليد، فكانت خريجات هذه المدرسة يعملن قابلات، وأشرف على هذه المدرسة منذ نشأتها الفرنسي "أنطوان كلوت بك"، وكانت "سوزان فوالكين" الفرنسية المتأثرة بأفكار "سان سيمون" أول مديرة لها.

كانت إدارة المدرسة والإشراف عليها فرنسيا يجري فيه تداول السلوك الفرنسي حتى في موضوع التوليد، وكما هو متوقّع في مجتمع تقليدي واجهت المدرسة صعابا حقيقية، تمثّلت في عدم إقبال النساء عليها، ومع أنها صُمّمت لتدريب ستين متعلِّمة، لكنها ظلّت خمس عشرة سنة مفتوحة الأبواب لكي يكتمل العدد المطلوب، وعدم الإقبال كان مجرّد مشكلة أولى، فقد تعامل الرجال بجفوة قاسية مع خريجات المدرسة، بأنّ امتنعوا من تزوجهنّ، وهذا يكشف نظرة دونية ممزوجة بالشكّ تجاه مهنة التمريض ظلّت فاعلة إلى وقت قريب، إن لم تكن مازالت فاعلة في بعض المجتمعات العربية، مع أنّ الخرّيجات مُنحن رتبة ضابط، ورُحن يمارسن عملهنّ بصورة فاعلة. وفي ضوء هذه الحقيقة المرّة، صدرت الأوامر لترتيب

الزواج بين الخريجات والضباط من الأطباء، ولتسهيل هذا الإجراء كانت الحكومة تسهّل عمل الزوجين في مكان واحد، وتمنحهما بيتا صغيرا مؤثّثا.

وتؤكد "ليلى أحمد" أنّ هذه المدرسة كانت المشروع الحكومي الوحيد الذي رعته الدولة المصرية في مجال تعليم المرأة في مصر، قبل العقد السابع من القرن التاسع عشر، ثم فُتحت أول مدرسة ابتدائية للبنات في عام 1873، وفي السنة الأخيرة من ذلك القرن كان عدد الطالبات في مصر863 طالبة[77].

وهذه صورة مُعتمة جدا عن أحوال التعليم النسوي في بلد يعدّ بالملايين، فلم تكن المرأة قد دخلت في وعي المعنيّين بالتعليم، بوصفها عنصرا يحتاج إلى ذلك، ولهذا يندر أن نجد ناشطات في مجال الثقافة والعمل النسائي من المصريات في القرن التاسع عشر، إلاّ قلة تعدّ على أصابع اليد الواحدة، ومعظم المشتغلات كنّ من الشاميّات اللواتي تلقّين تعليما مبكّرا في بلاد الشام ونزحن إلى مصر، أو إنّهن من الشاميّات اللّواتي كان استقرارهنّ في مصر قد سبق هذه الفترة. وشكّلن طليعة ذات شأن في أدب المرأة العربية والثقافة النسوية. وزاد من صعوبة كل ذلك، بما فيه تعليم الذكور والإناث سياسات التعليم الاستعمارية التي حرصت بريطانيا عليها في مصر.

ظلّ التردّد وعدم الاهتمام بتعليم المرأة العلامة المميزة لمسار التعليم في مصر، ويمكن التمثيل على ذلك بمثال يكشف ذلك بشخص "نبوية موسى" (1886 ـ 1951) فسيرتها تفضح تضافر المجتمع التقليدي والسلطات الاستعمارية البريطانية في وضع العراقيل أمام تعليم المرأة، إذ رفضت العائلة تعليمها، فاحتالت لتخطّي هذه العقبة المباشرة، لكنها ووجهت بسخرية شديدة من المجتمع لثنيها عمّا تطمح إليه، ولما تقدّمت بدراستها، وحاولت إجراء امتحان البكالوريا تعاملت معها السلطات الاستعمارية بطريقة فجّة تخالف المبادئ التي كانت تعلنها، فقد شهّر بها، وسخر منها المستشارُ البريطاني للتعليم "دنلوب" بنفسه علنا، وطلب منها عدم الدخول لإجراء الامتحان، إذ لم تكن هناك في الأصل مدرسة ثانوية للبنات، فاضطرّت "نبوية موسى" لأداء امتحانها في غرفة خاصة ملحقة بمدرسة للذكور، ووسط معارضة الجميع واستغرابهم نالت درجة البكالوريا في عام1907، ومع أن الصحف احتفت بذلك الحدث، ربما لغرابته بالنسبة لها، فإنّ التجربة كانت قاسية على النساء، فيما يبدو، إذ لم تنل البكالوريا أية طالبة مصرية بعد ذلك إلاّ في عام1927[78]. وقد حالت السلطات الاستعمارية دون التحاق "نبوية موسى" بالجامعة التي ظلّت حكرا على الرجال لعقدين بعد ذلك، مرت عشرون سنة قبل أن يتم هضم المجازفة التي قامت بها نبوية موسى.

ليس وصف الصعاب التي واجهت تعليم المرأة موضوعا مقصودا لذاته في هذا السياق، إنما يراد منه القول بأنّ التعليم، للذكور والإناث لم يكن يحظى برعاية رسمية من الدولة،

ولما وقعت مصر تحت السيطرة الاستعمارية المباشرة في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، كانت السلطات البريطانية تتحكّم في اتجاهات التعليم ومساراته، ولم تكن مصر أفضل من غيرها في ذلك، فقد كانت المناطق الأخرى ترزح تحت الاحتلال العثماني. وعلى العموم كانت الجهود الفردية هي التي لعبت دورا مباشرا في قضية طبع الأدب العربي والتعريف به، وهي أيضا التي أسهمت بدرجة أساسية في معرفة الثقافات الأخرى والتعريف بها، ومع أنَّ تلك المؤثرات ظلّت عامة، ولم تخضع لتنظيم مُحكم، باستثناء الجهود التي أثمرتها أنماط التعليم الاستعماري البريطاني المتأخر في مصر، فإنَّ الحراك الاجتماعي والثقافي قد بدأ يعلن عن نفسه خلال هذه الفترة، وكثير من أسباب ذلك الحراك متّصل بحالة المجتمع والثقافة العربيين.

11. خاتمة.

حرصنا على عرض جانب من الوقائع العامة المتّصلة بموضوع التأثير الذي مارسته الثقافة الغربية في الثقافة العربية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وتحليل بعض مظاهره، وهدفنا من كل ذلك إلى كشف درجة التأثير، واتضح بأنه محدود، وأقل بكثير مما يشاع عنه، واخترنا لذلك ما يراه الكثيرون أهم تلك المظاهر، وهي الحملة الفرنسية، وأضفنا إلى ذلك جملة من الوقائع الخاصة بأسبقية بلاد الشام في مجال العلاقة بالثقافة الغربية، وازدهار الاهتمام بالمرويات السردية، وانتهينا إلى قضية التعليم، وعلاقته بالتحيّزات التي حرص عليها الخطاب الاستعماري، وغايتنا من ذلك وضع أهم تضاريس الخارطة الثقافية العامة تحت النظر ليكون استحضارها سهلا، بوصفها خلفية تضيء المسار الذي يتخذه البحث في الفصول اللاحقة، ونحن نمضي في الاقتراب إلى موضوعنا الأساس: السردية العربية الحديثة.

هوامش الفصل الأول

1. هنري لورنس، الحملة الفرنسية في مصر: بونابرت والإسلام، ترجمة بشير السباعي، القاهرة، ص7
2. م. ن. ص 694
3. جان لاكوتير، شامبوليون: حياة من نور، ترجمة نبيل سعد، القاهرة، ص32
4. روبير سوليه، مصر: ولع فرنسي، ترجمة لطيف فرج، القاهرة، ص15
5. م. ن. ص25
6. م. ن. 27
7. م. ن. ص27
8. م. ن. 32. والحملة الفرنسية في مصر. ص32

9. م. ن. ص28
10. م. ن. ص32
11. والحملة الفرنسية في مصر ص85
12. عبدالله إبراهيم، المركزية الغربية، بيروت، ص244
13. الحملة الفرنسية في مصر، هامش ص64 ـ 65
14. المركزية الغربية، للتفصيل ينظر ص13 ـ 49و ص229 ـ 275
15. م. ن. ص 266 ـ 270
16. أندريه ريمون، المصريون والفرنسيون في القاهرة، ترجمة بشير السباعي، القاهرة، ص93و94و95و96
17. م. ن. ص97
18. م. ن. ص99
19. م. ن. ص101
20. م. ن. ص127
21. عبد الرحمن الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، بيروت، ج2 ص317و318
22. المصريون والفرنسيون في القاهرة، ص137 ـ 138
23. م. ن. ص332
24. محمد بدوي (محرر) تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث، جده، ص50
25. جوان كول، الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط، ترجمة عنان علي الشهاوي، القاهرة، ص41
26. جوزيف مواريه، مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية على مصر، ترجمة كاميليا صبحي، القاهرة، ص 20
27. م. ن 26
28. م. ن 25
29. م. ن 28
30. م. ن 25
31. م. ن 45
32. م. ن67
33. م. ن 83 ـ 84
34. م. ن 126
35. م. ن 130 ـ 131
36. مصر: ولع فرنسي، ص 47
37. مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية، ص 166
38. م. ن 183
39. م. ن 173
40. م. ن 190
41. م. ن 194
42. م. ن 178

43. جان لاكوتير، شامبوليون: حياة من نور، ترجمة نبيل سعد، القاهرة، ص637
44. م. ن. ص547
45. م. ن. ص556
46. م. ن. ص559
47. م. ن. ص596
48. م. ن. ص649
49. م. ن. ص583
50. م. ن. ص602
51. م. ن. ص633
52. م. ن. ص641
53. المصريون والفرنسيون في القاهرة، ص283
54. م. ن. ص284و311
55. علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر (المصريون المحدثون) ترجمة زهير الشايب، القاهرة، ج1 ص 28
56. الحملة الفرنسية، ص 438
57. شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، ص212 ـ 213
58. جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، القاهرة، ج4 ص 129
59. عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج2 ص404
60. وصف مصر، ص 163
61. طه حسين، المؤلفات الكاملة، بيروت، ج8 ص 166
62. أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، بيروت، ص 28 و482.
63. الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط، ص60، و114
64. تاريخ الأدب العربي ص 483
65. الطهطاوي، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، بيروت
66. شاكر النابلسي، عصر التكايا والرعايا، بيروت، ص 71
67. وليم الخازن، تباشير النهضة الأدبية، بيروت، ص39 و42
68. المصريون والفرنسيون في القاهرة، ص280
69. عصر التكايا والرعايا، ص 375
70. لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية 1800 ـ 1925، بيروت، ص 127
71. هانز فير، العربية المكتوبة المعاصرة، انظر: دراسات في تاريخ اللغة العربية، ترجمة حمزة بن قبلان المزيني، الرياض، ص 78
72. وصف مصر، ص 25و154و196
73. محمد عمر، حاضر المصريين أو سرّ تأخرهم، تحقيق مجيد طوبيا، القاهرة، ص243 ـ 244
74. إدوارد وليم لاين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم: مصر بين 1833 ـ 1835، ترجمة سهير دسّوم، القاهرة، ص 402و410و 423 و424

75. لويس عوض، تاريخ الفكر المصري الحديث، القاهرة، ج1ص400
76. إدوارد سعيد، خارج المكان، ترجمة فواز طرابلسي، بيروت.
77. ليلى احمد، المرأة والجنوسة في الإسلام، ترجمة منى إبراهيم، وهالة كمال، القاهرة، ص144و145
78. مارجو بدران، رائدات الحركة النسوية المصرية، ترجمة علي بدران، القاهرة، ص68 ـ 77

الفصل الثاني

الرواية وتفاعلات التجنيس والتمثيل

1. مدخل

لا يمكن لبحث يتوخّى تحليل السياق الثقافي الذي نشأت في أطره السردية العربية الحديثة، ويعنى بالكيفية التي تشكّل فيها هذا النوع الروائي في الأدب العربي الحديث، أن يهمل جملة الأفكار النظرية والنقدية التي تبلورت حول السرديات عموما، والرواية بوصفها نوعا أدبيّا خصوصا؛ ذلك أن الرواية استثارت عددا يصعب حصره من الآراء والتصوّرات حول نشأتها، وتاريخها، وأصولها، وخصائصها، وأبنيتها، وتراكم حولها تراث نقدي ـ نظري عظيم الأهمية ليس من الحكمة ألاّ يُستحضر جانب منه في بحث يتّصل من جهة به، وينفصل عنه لكونه يعالج قضية جزئية، هي الرواية العربية، ولهذا السبب وجدنا أن نعنى في هذا الفصل بالموضوع النظري الذي يتّصل به مباشرة، قصدتُ بذلك إشكالية التجنيس الخاصة بالنوع الروائي، ثم بيان الوظيفة التمثيلية للرواية، وهما الركيزتان الأساسيتان في المباحث النظرية والوظيفية للسرديات، وبعد ذلك الوقوف على أهم الآراء التي تعرّضت لأصول الرواية ومنابتها، ومعرفة فيما إذا كان التفسير الغربي لنشأة الرواية يمكن أن يعمم ويكون صالحا لتفسير نشأة الرواية في كل مكان، وكل ذلك بغية تهيئة المناخ النظري والتاريخي والنوعي الذي نريد أن ننزّل الرواية العربية في أطره.

وفي الوقت الذي نؤكّد فيه تشارك الأنواع السردية في الخصائص العامة، نؤكد أيضا على تمايز الخصائص المكوِّنة لكلّ نوع سردي بحسب المحضن الثقافي الذي ترتبط به، وتنشأ فيه، وبعبارة أخرى لا يمكن نظريا، وطبقا لشروط النوع الروائي، عزل الرواية العربية عن التراث النوعي العالمي الذي يلتقي في السمات الكبرى المميزة له، ولا يمكن في الوقت نفسه استخلاص تلك السمات وتجريدها، وتطبيقها على الرواية العربية كما هي، فالسمات العامة لا تتعارض مع الخاصة، لكن الأخيرة تضفي طابعها على الرواية ضمن بيئة ثقافية معينة وظرف تاريخي معروف، وبهذا نريد الانتهاء إلى أن الرواية العربية تتصل بالنوع الروائي وتنفصل عنه في الوقت نفسه في امتلاكها خصائص ذاتية لا يشترط توافرها، بالدرجة نفسها،

في الظواهر الروائية المناظرة، سواء كانت أوربية أو آسيوية أو إفريقية أو أمريكية لاتينية... الخ، فالتمايز بين هذه الظواهر الروائية تمايز طبيعي فرضته السياقات الثقافية المتباينة التي أضفت خصائصها على الظواهر الروائية، والرواية العربية لن تشذّ عن هذه القاعدة، لكن الظواهر الروائية بأجمعها أفرزت مع الزمن خصائص نوعية عامة عدّت قواعد عليا مميزة للنوع نفسه، وقد وجدنا من المناسب أن يكون كل ذلك حاضرا بوصفه خلفية نظرية للموضوع الذي نتهيّأ لمناقشته وتحليله.

2. الرواية وقضية الأنواع الأدبية.

ظهرت الرواية بوصفها أكثر نُظم التمثيل اللغويّة قدرة في العالم الحديث من حيث إمكاناتها في إعادة تشكيل المرجعيّات الواقعيّة والثقافية وإدراجها في السياقات النصيّة، ومن حيث إمكاناتها في خلق عوالم متخيّلة توهم المتلقّي بأنّها نظيرة العوالم الحقيقية، ولكنها تقوم دائما بتمزيقها وإعادة تركيبها بما يوافق حاجاتها الفنية، دون أن تتخلّى، في الوقت نفسه، عن وظيفتها التمثيليّة، وبهذه الميزة تكون الرّواية قد تخطّت أزمة الأنواع الأدبية القديمة، التي كانت تسعى إلى تثبيت أركان العوالم التي تحيل عليها، وتكون أمينة في التعبير عن قيمها الثقافية، بما يجعلها تندرج في علاقة محاكاة لها، وقد يفسّر هذا جانبا من الحيوية والتجدّد اللّذين تتصف بهما الرّواية التي لم تقرن نفسها بحقيقة مطلقة، ولم توقّر بصورة كاملة عالما ثابتا، إذ إنَّ تمثيلها المتنوّع الذي لا يخضع لمعايير ثابتة جعلها نوعا سرديّا حيّا يتبادل استشفافات لانهائية مع المغذيّات المحيطة به، سواء أكانت مرجعيات حقيقية كالوقائع والأحداث، أم ثقافيّة كالأنظمة الفكريّة والعقائديّة والأخلاقيّة والاجتماعيّة، وعلى هذا فالرواية أقامت رهاناتها على العلاقات التفاعليّة والتواصليّة بين العوالم الخارجيّة والعوالم النصيّة، وذلك على سبيل التمثيل السردي، الأمر الذي جعلها نوعا متجدّدا له القدرة على إعادة النظر في كلّ ما يتصل بالوسائل التي يستعين بها.

معالجة الرواية بوصفها ثمرة لتداخل المرجعيات الثقافيّة والأنواع السرديّة، لن يخفض من قيمتها الإبداعيّة، ولن يحول دون النظر إليها على أنّها نصّ أدبي في المقام الأول. ولا يقصد من إبراز وظيفتها التمثيليّة الانتهاء إلى أنها وثيقة تسجيلية، تعكس الواقع وتصوُّره بتفاصيله، إنما يراد بالتمثيل هنا الكيفية التي تقوم بها النّصوص في إعادة إنتاج المرجعيّات على وفق أنساق متّصلة بشروط النّوع الأدبي، ومقتضيات الخصائص النصيّة، وليس امتثالا لحقيقة المرجِع، فالمرجِع مجموعة أنساق ثقافيّة محمّلة بالمعاني الاجتماعيّة والنفسيّة والفكريّة في عصر ما.

يتمّ التراسل بين المرجعيّات والنّصوص السرديّة على وفق ضروب كثيرة ومعقّدة من

التواصل والتفاعل؛ وليس المرجعيّات وحدها هي التي تصوغ الخصائص النوعيّة للنّصوص، فتقاليد النصوص تؤثّر أيضا في المرجعيّات، وتسهم في إشاعة أنواع أدبية معيّنة وقبولها، ويظل هذا التفاعل مطّردا، وسط منظومة اتصالية شاملة تسهّل أمر التراسل بينهما، بما يحافظ على تمايز الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيّات والنصوص. وغالبا ما يدفعان كلاهما ـ المرجعيّات والنّصوص على حد سواء ـ بتقاليد خاصة، هي في حقيقتها أبنية تترتّب في أطرها العلاقات والأفكار السائدة، وخصائص النّصوص وأساليبها وموضوعاتها، سرعان ما تتصلّب وترتفع إلى مستوى تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعيّة والأدبيّة، فتضيق هذه بتلك، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات بينهما على وفق أنساق جديدة، وتتدخّل عملية التلقّي بكل مستوياتها لتثبيت الأنواع الجديدة وتقبّلها، ذلك أنّها الوسيط المنشّط لكل من المرجعيات والأنواع.

ينبغي علينا التأكيد بأنّ العلاقة بين النّصوص والأنواع والمرجعيّات قضية أساسية في كل بحث يروم تقديم تفسير لظهور الرواية، وهي من ناحية أخرى متّصلة على أشدّ ما يكون الاتصال بنظرية الأنواع الأدبية التي استأثرت باهتمام بالغ من لدن خيرة الباحثين المختصين في هذا الموضوع. ومادمنا نبحث في السياق النظري لتشكّل النوع الروائي فيحسن بنا الوقوف على الخلفيات الثقافية التي بلورت فكرة الأجناس الأدبية، عسى ذلك يكون مفيدا في إضاءة التكوّن الصعب للنوع الروائي، كما فسرته الثقافة الغربية، وكما سيكون مفيدا في إعادة تفسير نشأة الرواية العربية، سواء في حال المقارنة بين نشأتي الروايتين الغربية والعربية، أو في اختلاف الظروف الثقافيّة المسبّبة للنشأة بينهما. وعلى الرغم من أنّ الروايتين تشتركان في الانتماء إلى نوع أدبي واحد، لكن هذا الانتماء المشترك لا يفترض تناظرا في السياقات الأدبية والتاريخية والاجتماعية التي احتضنت كلا منهما، ولا يفترض أيضا تماثلا كاملا بين الطريقة التي نُسجتْ بها العناصر السردية والأسلوبية فيهما، فالاتصال العام بدائرة النوع لا يلغي الانفصال الخاص في السمات الفنية، فالنوع من التطوّر والثراء بحيث أنّه لا يلزم التطابق بين النصوص المنتمية إليه.

مرّت نظرية الأنواع الأدبيّة، كما تبلورت في الثقافة الغربية، بمرحلتين أساسيتين: مرحلة قديمة بلغت ذروتها بالكلاسيكيّة الجديدة التي دعت إلى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، وبحثها بوصفها قارّات منفصلة، حيث ينكفئ كل نوع ضمن أسوار مغلقة لا يتراسل فنيا مع غيره، ومرحلة وصفيّة ظهرت حديثاً، لا تعنى بحكم القيمة، ولا تحدّد عدد الأنواع الأدبيّة تحديداً فاصلاً، ولا تقول بقواعد نهائية وصارمة، وتفترض إمكانية المزج بين الأنواع لتوليد نوع جديد، وتهدف إلى البحث عن القاسم المشترك العام للنوع بغية الوقوف على خصائصه الأدبيّة. وهذا الأمر هو الذي دعا "أوستن وارين" إلى تعريف النوع بأنه: جملة من

الصنعات الأسلوبيّة تكون في متناول اليد، قريبة المأخذ للكاتب وسهلة الفهم لدى القارئ، والكاتب الجيد يمتثل جزئياً للنوع كما هو موجود، ثم يمدّده تمديداً جزئياً[1].

لم تكن هذه الفكرة لتظهر في منأى عن الحركة الثقافية العارمة التي بدأت، في مطلع القرن العشرين، تعيد النظر في كثير من المسلّمات التي كان الفكر القديم، بما فيه الفكر النقدي، ينظر إليها بوصفها حقائق ثابتة، ومنها المذاهب الفلسفيّة والتيارات الأدبيّة، ومناهج النقد، وشمل ذلك، بطبيعة الحال، نظرية الأنواع الأدبيّة؛ فحركة المراجعة الجريئة هذه تبلورت في كلٍّ من النقد وتاريخ الأدب، وأسهمت في انهيار التصوّرات التقليديّة، وبداية تشكّل تصوّرات مختلفة، إذ أرجع "رينيه ويليك" انحسار أهمية نظرية الأنواع الأدبيّة في القرن العشرين إلى الأثر الكاسح الذي تركه كتاب "الجماليات" لـ"كروتشه" الذي ظهر في عام1902، ذلك الكتاب الذي لاقى قبولا وترحيبا كبيرين في الأوساط النقدية، وبخاصة في مجال الآداب والفنون، فلم يعد التمييز بين الأنواع الأدبيّة ذا أهمّية؛ لأنَّ الحدود بينها صارت تُعبر باستمرار دون أي تهيّب، فالأنواع تُخلط وتُمزج فيما بينها، والقديم منها يُترك أو يُحوّر، وتُخلق أنواع جديدة إلى حدٍّ صار معها المفهوم نفسه موضع شكٍّ[2].

هذه الملاحظة الثاقبة ظهرت بوصفها ثمرة لتداخل الأنواع، وسرعان ما التقطها المعنيّون بنظرية الأدب، وخصوصا أولئك الذين يصدرون عن تصوّرات لسانية وبنيوية، فطوّروها واستثمروها في إعادة النظر مجدّدا في قضية الأنواع الأدبيّة؛ إذ فسّر "تودوروف" انهيار الحدود الفاصلة استناداً إلى مبدأ التوسّع وليس الحصر، فنظرية الأنواع اندمجت في نظرية أوسع هي نظرية الخطاب وعلم النصّ، بعد أن مهّدت "الشعرية" السبيل لذلك[3].

وكانت هذه بداية مهمّة عمّقت فكرة التحرّر من التصوّر الأرسطي الموروث عن الأنواع الأدبية، وبخاصة بعد أن ضيّقتْ التفسيراتُ المدرسيةُ التي ظهرت في أوربا خلال القرون الوسطى وعصر النهضة ذلك التصوّرَ، وقَصَرتْهُ على حدود ضيّقة، في ضوء الآداب القديمة، وفي مقدمتها الإغريقيّة، وانتعش ذلك التفسير مع الكلاسيكيّة الجديدة التي تريد امتثال النصوص لقواعد النوع الأدبي ومعاييره، لكي تكتسب قيمتها الأدبيّة، دون النظر إلى وظائفها وخصائصها الجّديدة، وانتهي الأمر عند "جنيت" إلى مفهوم "جامع النَّص" في دعوة لدمج كلِّ المحاولات السابقة من أجل صوغ مفهوم جديد وشامل، يتجاوز النَّوع بذاته للبحث في الجّامع المشترك للنصوص[4].

يلاحظ أنَّ التصوّر الذي أقامه "أرسطو" للأنواع، استناداً إلى مفهوم المحاكاة الذي فصّله في كتابه "فن الشعر" وظلَّ مولِّداً، طوال أكثر من ألفي سنة، لأفكار وتحليلات واقتراحات لا تحصى في هذا الموضوع، قد بدأ يتعرّض لهزّات جامحة لا تُخفى؛ فظهرت الحاجة الماسّة لضمّ أنواع أدبية، لم تكن معروفة في عصر أرسطو والعصور اللاّحقة، إلى العالم الأدبي،

وتغيّرت النظرة القديمة القائلة بضرورة حصر الخصائص وتبيان القواعد، وتنظيم الأبنية، وضبط الأساليب، بهدف الوصول إلى معايير مستخلصة من النصوص المتقاربة، لتصبح مبادئ عامة مميزة للأنواع، إلى فكرة توسيعيّة تريد أن تجعل من فكرة نظرية الأدب إطارا جامعا للممارسات الأدبيّة بشتّى أنواعها.

ولكن هذا الموضوع لم يتم بمعزل عن فكرة المراجعة الهادفة إلى ضبط العلاقات بين النصوص وأنواعها. ومن المعلوم أنّ تلك المراجعة الشاملة التي عمّت الفكر النقدي هدفت إلى إعادة النظر بالموروث الأرسطي الذي تصلّب في القرون الوسطى، وانتهى به الأمر إلى تثبيت معايير بلاغية صارمة تتحكّم في جماليّات الأدب وسماته، فلم تعد تلك الجماليّات نتاجا لقدرات إبداعية خاصة بالنصوص والمؤلفين، إنما هي جماليّات ناتجة عن الدرجة التي تتوافق فيها النّصوص مع المعايير الكلاسيكيّة التي شاعت آنذاك، وسيطرت على الأذواق الأدبيّة، وصاغت تصوّراتها، قبل أن تظهر الشكوك الأولى على يد الرومنسيين الذين دشّنوا لحركة المراجعة الحقيقية التي بدأها الشكلانيون الروس، فالبنيويون، ثم أقطاب المناهج السيميائية المتأخّرة.

لعلَّ إحدى القضايا الدائمة الحضور في مجال نظرية الأدب، هي العلاقة بين النّصوص الأدبية والنّوع الذي تنتمي إليه، فثمة جدل طويل ومتشعّب حول ماهيّة تلك العلاقة، ظل قائماً منذ أرسطو إلى الآن، وبعيداً عن الحديث حول الخصائص الفنية المميزة للجنس والأنواع المتصلة به، أو السمات الأسلوبية والبنائية للنصوص التي تندرج في إطار جنس ما، وهو حديث يشكّل متن البحث في هذا الموضوع منذ نشأته، فإنه من اللازم إثارة أمر آخر، متصل هذه المرّة بالتفاعلات الممكنة بين النصوص وأنواعها، وهنا تثار أسئلة عدّة، فهل تصوغ النّصوصُ نماذجَها الأجناسية أم أنّ تلك النماذج هي التي تفرض خصائص محدّدة على النّصوص الأدبية؟ وهل تعدّ النّصوص مغذِّيات للنوع المباشر، ثم للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النوع أم أنّه هو الذي يغذِّيها بخصائصها؟ وما نوع التحوّلات الفنيّة والتاريخيّة المحتملة من ناحية النشأة والازدهار والأفول؟ وهل يمكن أن تبقى الأجناس والأنواع في حال غياب نصوص تنتظم في أفقها؟ وهل يمكن أن تزدهر نصوص في منأى عن أجناسها وأنواعها؟ وأخيراً هل تتبادل الأجناسُ والأنواعُ والنصوصُ، تأثراً وتأثيراً، خصائصَها ووظائفَها فتحيا معاً بوجودها، وتموت معاً بانعدامها؟ أسئلة كثيرة تهدف إلى كشف طبيعة العلاقة بين الجنس والنّوع من جهة والنّص الأدبي من جهة أخرى، ودرجة التفاعل بينهما، وذلك بهدف فحص العلاقات بين الاثنين بالدرجة الأولى، ثم الانتقال بعد ذلك إلى التحوّلات الداخليّة في بنية الأجناس والأنواع والنصوص، سواء أكان ذلك بتأثير من القواعد الداخلية لها، أم بتأثير السياقات الثقافية الخارجية المؤثرة فيها.

3. ثنائيّات: اللغة والكلام والنوع والنص.

كثيراً ما تبنّى النقّاد المحدثون في مجال نظرية الأدب، العلاقة التي اكتشفها "دي سوسير" بين الكلام واللغة، وعدّوها معياراً صالحاً لكشف طبيعة التناظر القائم بين النصّ والنوع الأدبي، وبما أنَّ مؤدّى تلك العلاقة هو النظر إلى الكلام بوصفه تعبيراً فرديّاً يترتّب ضمن قواعد معياريّة هي اللغة، وأنَّ تلك القواعد أنظمة تجريديّة اشتقّت عبر تراكم الأفعال الكلامية؛ فإنَّه، وبالتناظر نفسه، يمكن اعتبار النصّ الأدبي تعبيراً فردياً يهتدي بقواعد النوع الذي ينتمي إليه، فقواعد ذلك النوع كانت تبلورت عبر الزمن من جملة الخصائص الفنيّة لنصوص تجمعها روابط مشتركة في أساليبها وأبنيتها وموضوعاتها، وعلى هذا فالعلاقة مُحكَمة بين الاثنين، وإلى مثل هذه العلاقة يشير "ألستر فاولر" حينما ذهب إلى أنَّ النصَّ الأدبيَّ سجلٌ لفعل كلامي متخصّص، يقوم مؤلّف ما بخلقه وتحويله بالقدر نفسه الذي يعبّر به المتحدّثون عن أنفسهم من خلال منظومة قواعد نحويّة مشتركة متصلة بمنظومة تقاليد أخرى متخصِّصة؛ ذلك أنَّ فعل المؤلّف الكلامي الفردي هو كلام parole وهو اتصال مشروط متفرِّد، وعلى الرغم من أنَّه يعتمد تقاليد مشتركة سابقة، فإنه قد يُعدِّل تلك التقاليد الأدبية لينشئ تقاليد جديدة، وهذه بدورها تصبح لغة langue لكلام لاحق(5).

وطبقاً لهذا التصوّر تتكوّن الأنواع الأدبية بناء على ترابط مجموعة من العناصر التي لا تظهر كلها بالضرورة معا في عمل أدبيّ واحد، ولكنّ الأشكال الخارجية ستكون بالتأكيد من بين المؤشرات مثل: البناء، والشكل، والتناسب البلاغي؛ فالملحمة تُعرف، من بين أنواع أخرى، بأسلوبها الرفيع، وصيغها، ومشاهدها، وتشبيهاتها، وتُعرف قصص الشطّار بصيغها البلاغية المفخّمة والكثيرة، مثل: التكرار النسبي للمشاهد السردية، وتغيرات المكان، وهيمنة السرد الذي يهدف إلى الإخبار، والإهمال النسبي للحبكة، والشخصية، والوصف. إلى ذلك فإنَّ الموضوعات الرئيسة تظهر بدرجة مهمة بوصفها مؤشّرات تكشف العلاقة بين الأنواع الأدبية والنماذج الأصلية، وهكذا تتمايز الأنواع بما تحتويه النّصوص من سمات خاصّة، وهي تتغير من ناحية القيمة، أو تنتهي إذا ما توقّفت النصوص عن تزويدها بخصائصها، وعلى العكس، يصبح النوع مهجوراً، إذا فقدت الأشكال الأساسية له مغزاها.

أشار "فاولر" إلى أنَّ تاريخ الجنس الأدبي يمرّ بمراحل ثلاث: في الأولى: يتجمع مركّب من العناصر يتبلور منها نوع له شكل محدد، وفي الثانية: يستقيم ذلك الشكل بقواعده، فيحاكيه المؤلفون بوعي مع المحافظة على السمات العامة له، وفي المرحلة الثالثة والأخيرة: قد يلجأ المؤلفون إلى استخدام شكل ثانوي في ذلك النوع بطريقة جديدة، فينحسر الشكل الأساس له، ويتوقّف، وينبثق نوع جديد. وهذه المراحل قد تتداخل فيما بينها، وربما تظهر في نصّ واحد، وأفضل وصف لتعاقب تلك المراحل هو القول بأنّها أشبه بسلسلة من

العلاقات بين الجنس الأدبي والنموذج والصياغة المجردة، ففي المرحلة الأولى لا يوجد بعد نموذج مكافئ أو وصف نقدي للجنس، والأمر إنما هو مسالة انصياع غير واع للنوع الخارجي أو للمحاكاة بالمعنى الشائع، ومع المرحلة الثانية يُعطى الجنس اسماً، وتفهم متطلباته وشروطه، وفي المرحلة الأخيرة يميز النقد تنوعات الجنس وتفرعاته إلى أنواع[6].

هذا التفاعل المتطوّر بين قاعدة معيارية وتجلّيات نصيّة تتغذّى منها، لا يكشف لنا فقط فكرة تشكّل النوع وتفكّكه، إنما يكشف الترابط الحرّ، وغير المقدّس، والمتجدّد، بين إطار عام للتعبير يتوفّر على قواعد عامة ونصوص تجاورها، فتندرج فيها، وتمتثل لها فتكون جزءا منها، وتتقاطع معها فتتمرّد عليها لتبذر نوعا مختلفا. واضح أنَّ كلَّ هذا الجهد كان ينظر إلى موضوع نظرية الأدب، بما في ذلك العلاقة بين الأنواع والأجناس، والأنواع والنصوص من زاوية توافر المعايير الأسلوبيّة البنائيّة، وسرعان ما قوبلت هذه النظرة الأحادية بنقد معمّق سعى لتجاوز القصور الواضح فيها، وطرح بديلا يستند إلى تصوّر مختلف. واتجه الاهتمام بدرجة ملحوظة إلى الأنواع السردية.

4. الأنواع الأدبية ونظرية الصيغ.

سعى "روبرت شولز" إلى تخطّي نظرية الأنواع الأدبية بمعناها التقليدي، وما أورثته من خلافات بين الباحثين، وبخاصة من جهة التعليقات والحواشي التي تراكمت حول التصوّر الأرسطي، وما تفرّع عنه من آراء كثيرة، وذلك بأن استبدل بنظرية الأنواع الأدبية نظرية اصطلح عليها "نظرية الصيغ" وهي تقوم على درجة "التمثيل" الذي يقدّمه الأدب السردي للعالم الذي يشكّل مرجعا له، وفيها يقرِّر الفكرة الآتية: إنَّ كلَّ الآثار التخيليّة قابلة للاختزال إلى ثلاث نبرات جوهرية، هذه الصيغ التخيليّة القاعديّة تتأسس بدورها على ثلاث علاقات يمكن أن توجد بين عالم التخيّل ـ مهما كان ـ وعالم التجربة. إنَّ العالم التخيّلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة، أو أسوأ منه، أو مساوياً له، وهذه العوالم التخيليّة تتضمن مواقف عُرفت بالرومنسية والهجائيّة والواقعيّة.

إنَّ التخيّل يمكن أن يقدّم عالم الهجاء المنحطّ، أو عالم الأنشودة العاطفيّة البطولي، أو عالم الحكاية المحاكي، لكنّ العالم الحقيقيّ محايد أخلاقياً، أما العوالم التخيّليّة فإنها مُحمّلة بالقيم، وهي تقدّم لنا وجهة نظر عن وضعنا ذاته بطريقة تجعلنا ـ ونحن نحاول تبيّن موضعها ـ نلتزم بالبحث في وضعنا الخاص. إنَّ الأنشودة العاطفية تعرض أنماطاً من الناس المثاليّن في عالم مثاليّ، فيما تعرض الأهجية أنماطاً من الناس الأدنياء الأرداياء الغارقين في الفوضى، أما المأساة، فإنها تقدّم أبطالاً في عالم يعطي لبطولتهم معنى[7].

واضح أنَّ "شولز" مازال من ناحية مبدئية، يتحرّك في الأفق الأرسطي الذي لم تفلح

الشعرية الحديثة في التخلص من بصماته المؤثّرة بصورة نهائية، فهو يسعى ضمناً إلى التوفيق بين "المحاكاة" الأرسطية و"التمثيل" بوصفهما معيارين مرنين لقياس نوع التجلّي الممكن بين الواقع والتعبير، ولأن التخيّل السردي يندرج في مجال التعبير، فإنّه، بوساطة التمثيل، يتأرجح بين رتب ثلاث، أشار إليها" شولز" بدقّة، وكل رتبة تنتج صيغة لها تقاليدها الأدبية الخاصة بها، ونصوص التخيّل السردي تتردّد بين هذه الصيغ الثلاث عبر تاريخها، وبالنظر إلى أنَّ الصيغة الواقعية في التخيّل تقع بين صيغتين، تقدّم الأولى العالَم بأفضل مما هو عليه، وهي الأنشودةُ العاطفيّة الرومنسية، وتقدّم الثانيةُ العالَم بأسوأ مما هو عليه وهي الأهجية، فإنَّ المأساةَ تقع بين القطبين، فيكون التمثيل فيها أقرب إلى حقيقة العالم الخارجي، مع مراعاة التنوّع الممكن من خلال الاقتراب إلى الصيغة الرومنسية أو الصيغة الهجائيّة، وفي هذا المجال يتحقّق البعد الواقعي للتمثيل الذي اكتسب شرعيته في الرواية الغربية خلال القرن التاسع عشر خاصة. على أنَّ هذا الحدّ الوسط للتمثيل، ينطوي على تنوّع خاص به يُضفي على كلٍّ شكل درجةً من الخصوصية المميزة للصيغة السردية المعتمدة.

أدّت نظرية الصيغ، كما طرحها" شولز" إلى بروز مواقف مختلفة بشأنها، ومن ذلك قام" ستمبل" على سبيل المثال، في آن واحد بنقدها وتعديلها، هادفا إلى تطويرها، بعد أن وجدها لا تولي التلقّي أهمية كبيرة، ورأى أنّها تستدعي النقاش في مواطن عدّة، وبخاصة أنَّ بناء مختلف صيغ التمثيل هذه يفترض أن يكون له تأثير في عملية التلقّي من قبل القارئ من حيث كونها تقدّم له وجهة نظر عن وضعيته الخاصة كمتلقٍّ، وتجعله يتساءل عن حياته ذاتها. وقد احتجّ على الغموض الكامن في نظرية الصيغ؛ لأنّه لا يرى الكيفيّة التي يتمّ بها وصف العلاقة بين عالم التخيّل وعالم الواقع على وفق مقياس كيفي أولي مثل هذا المقياس (أفضل/ أسوأ) ناهيك عن الحديث حول علاقة تساوٍ بين هذين العالمين، ونظر إلى كل ذلك على أنه مدعاة للشكّ، وينطلق من رؤية تبسيطية لقضية معقّدة.

ولإغناء نظرية" شولز" اقترح" ستمبل" أن تكون الصيغ بمثابة وظائف لبعض المبادئ المنظِّمة، أو كميّزات تُستخدم لتكييف المتلقّي بطريقة أو بأخرى، وسعى لربطها مع دعوته لتشكيل أجناسيّ جديد، وذلك لأنَّ ما تحتاج إليه الصيغ، كما يرى، هو بروزها في شكل ما، يجعل أمر إدراكها ممكناً، وهنا فإنّها ستندرج ضمن السُنن التاريخيّة سواء أكانت لغوية أم أدبية أم ثقافية أم اجتماعية. . . الخ، وهذا يجعلها جزءاً من تجربة القارئ، فتكون بذلك سلسلة من المواقف؛ لأنّها ستكون خاضعة لقانون النوع الأدبي الذي هو نموذج مواز للواقع. فالصيغ إذن يقع إبرازها بواسطة النماذج، فتتضافر كلٌّ من الصيغة والنموذج معاً في وظيفتيهما، وهو الشرط الأساس لكلّ عملية تلقٍّ[8]. وهذا التعديل القائم على الملاءمة بين النموذج الخاص بالنوع الأدبي والصيغة جعل" ستمبل" يخلص إلى أنَّ مضمون

نظرية "شولز" يؤدّي، بصورته المنقحّة، وظيفة ابستمولوجية أكثر أهمية في موضوع الأنواع الأدبية.

5. التمثيل وثنائية الدال والمدلول.

ترتبط قضية التمثيل بنوع العلاقة بين الدال والمدلول، تلك العلاقة التي استأثرت باهتمام بالغ من قبل نخبة من الباحثين، وسبر غورَها على نحو بارع "بيرس" في وقت مبكّر قبل أن يغنيها "دي سوسير" ومجموعة كبيرة من اللسانين اللاحقين، ففي أوراق تعود لـ"بيرس" كتبها في نهاية القرن التاسع عشر، ثم عاد فيما بعد لتعميق الأفكار الواردة فيها، ورد تعريفه للعلامة بأنّها شيء ينتج فكرة ما، وبذلك تكون في موقع مقابل للفكرة المنتجة، وهذا الاستنتاج بحد ذاته لا ينطوي على شيء جديد، إنما تترتب عليه أشياء جديدة تجعل تعريف "بيرس" للعلامة أساساً للسيميائية كما ذهب إلى ذلك معظم المتخصّصين في الدراسات الدلالية، ومنها أنَّ "بيرس" شدّد في تلك الأوراق على أنَّ موضوع العلامة هو كل ما تنقله، أمّا مدلولها فهو كل ما تعبّر عنه، وبذلك فرّق بين العلامة من جهة وموضوعها وتعبيرها من جهة ثانية، وفرّق من جهة ثالثة بين الركنين الأخيرين، فموضوع العلامة ليس مدلولها.

وبما أنَّ العلامة مُعدّة لتخلق في ذهن المتلقي علامةً أخرى معادلة للموضوع أو أكثر اتساعاً أو ضيقاً منه، فإنَّ "بيرس" اصطلح على هذه العلامة الجديدة بـ"تعبير العلامة الأول". وهذا التعبير الذي هو علامة تحلّ بديلاً عن موضوعها الخاص، لا يمكن لها أن تقوم بتمثيل كامل لكل العلاقات الخاصة بها، بل إنّها تؤثر الرجوع والإحالة على فكرة ذلك الموضوع، وقد اصطلح عليها "أساس التمثيل" وهذا يعني أنَّ التعبير لم يعد فكرة، إنما صار علاقة ثانية، وإن كانت هنالك فكرة، فهي فكرة العلامة الثانية، أي فكرة التعبير الناتجة من العلامة الأولى، وفي هذه الحالة يلزم أن تتوافر علامة لهذه الفكرة، فهذه الفكرة اختزلت كل الصفات التي ينطوي عليها الموضوع المعطى، لأنّه موضوع مفكّر به، وليس الموضوع الخارجي الذي مثلته العلامة الأولى.

ومن الواضح، كما يعقب "أمبرتو إيكو" أنّه لا شيء يحمل على الاعتقاد بأنَّ "بيرس" كان يعني بـ"الموضوع" شيئاً ملموساً بالمعنى الذي أعطاه "أوغدن" و "ريتشاردز" لـ "المرجع" لا بسبب أنّه ظل يُثبت استحالة تحديد أشياء ملموسة عبر اللغة، بل لأنَّ ذلك يتمّ لعبارات بعينها، تعبّر مباشرة عن موضوعها(9). تتوافق فكرة "بيرس" في مضمونها مع فكرة "دي سوسير" التي ظهرت أيضا في تلك الفترة تقريبا، وهي تؤكد أنَّ العلامة لا تحيل مباشرة على المرجع، إنما على الأفكار المتصلة به، فيظهر من ذلك أنَّ كلَّ تعبير تلزمه علامة، بل هو

بذاته يكون علامة دالة على فكرة مستدرجة من ذلك التعبير، ووسط هذه العلاقات المتعاقبة، يتبيّن أنَّ التمثيل لا يقوم إلاّ بوظيفة التعبير المتواصل، إذ ينتج كلُّ تعبير فكرةً عمّا يقوم بتمثيله، وهو ما أشار إليه"بيرس"من أنَّ موضوع التمثيل لا يسعه أن يكون سوى تمثيل يكون تمثيله الأول تعبيراً، فسلسلة من التمثيلات لا نهاية لها، وكل منهما يمثل ما وراءه، إذ لا تجد مدلولاً آخر للتمثيل سوى التمثيل.

والواقع أنَّ ذلك هو التمثيل منظوراً إليه وقد تجرّد من أغطيته التي يمكن إغفالها. غير أنَّ هذه الأغطية لا يسعها البتة أن ترتفع كلياً، بل إنَّ شيئا أكثر شفافيّة يحلّ مكانها ببساطة. وهكذا يظهر لنا التمثيل على أنّه تراجع إلى الوراء دونما نهاية، فالتعبير إن هو إلاّ تمثيل آخر وقد حمل مشعل الحقيقة، والتمثيل بوصفه كذلك، يحوز ثانية تعبيره المخصوص. وتلك هي سلسلة لا متناهية أخرى[10].

استخلص إيكو النتيجة الآتية من تصوّرات"بيرس"، وهي نتيجة تدعم فكرته التأويلية للنصوص الأدبية، فـ"بيرس"طبقا لـ"إيكو"، إذ راح يصوغ صورة سيميائية، يحيل فيها كل تمثيل على تمثيلٍ موالٍ، كشف عن واقعيته المتصلة بالقرون الوسطى، فهو لم يفلح في تبيان: كيف أنَّ علامة يمكن أن تكون موضع إحالة على موضوع؟ أضف إلى ذلك أنَّ علاقة دلالة ملموسة قد تتيه في شبكة لا متناهية من العلامات التي تحيل على علامات كثيرة، في عالم محدود إلاّ أنّه يفيض إلى ما لا حدّ له، بالمظاهر السيميائية الطيفية[11].

هذه الفكرة يمكن توظيفها، بدرجة فاعلة فيما يخص قضية تمثيل النصوص السردية لمرجعياتها، فاستناداً إلى هذا التصوّر، تقوم تلك النصوص بتمثيل المرجعيات على وفق درجات متعاقبة في إيحاءاتها، فكلما أنتجت علامة، أصبحت بدورها حافزاً لإنتاج علامة أخرى، ضمن نسق آخر. التمثيل لا يتحدّد بسطح النص السردي، إنما يتخطّاه إلى إعادة تشكيل متنوعة، وذات مستويات متعددة، للعوالم والمرجعيات الثقافية (=الاجتماعية، الأخلاقية، الدينية، السياسية، الاقتصادية.. الخ) بما يمكن اعتباره إعادة تشكيل نصيّة لها، يتمّ فيه تجاوز الوقائع والأحداث، إلى تمثيل دلالاتها العامة، والعلامات الدالة في تلك النصوص تتضافر من أجل خلق عوالم نصيّة متخيّلة، تناظر عبر عملية التمثيل التي بيناها العوالم المرجعية. وهذه قضية مهمة تحدد وظيفة التمثيل.

6. التمثيل والعوالم النصيّة.

عالج"جيل دولوز"و"فليكس غتّاري"العوالم النصيّة ضمن تصوّر شامل للأشكال الثلاثة الكبرى للفهم الإنساني، وهي: الفلسفة والعلم والفن، فالشكل الأول، إنما هو تفكير بالمفاهيم، والثاني، تفكير بالوظائف، والأخير، تفكير بالأحاسيس. وبذلك تظهر ثلاثة أنواع

من التفكير، تتقاطع وتتشابك، ولكن بدون تركيب ولا تماثل متماوٍ فيما بينها. فالفلسفة تحقّق انبثاق أحداث مرفقة بمفاهيمها، والفن يقيم نُصباً مرفقة باحساساتها، والعلم يبني حالات للأشياء مرفقة بوظائفها، فيمكن إنشاء نسيج غنيّ من الترابطات بين المسطّحات. ولكن لشبكة المسطّحات الثلاثة هذه نقاطها الذروية، حيث يصبح الإحساس نفسه بمفهوم أو بوظيفة، والمفهوم مفهوم وظيفة أو إحساس، والوظيفة وظيفة إحساس أو مفهوم، لا يظهر كل عنصر دون أن يتمكّن الآخر من القدرة أيضاً على الحضور، وهو لا يزال بعد غير محدود وغير معروف.

كل عنصر مبدع على مسطح يستدعي عناصر أخرى متنافرة يجب إبداعها على المسطّحات الأخرى، ذلك هو الفكر باعتباره تكويناً لا تماثلياً. ولكن كيف تتجلّى الفروقات بين هذه الأشكال المتقاطعة والمتشابكة والمتوازية في آن دون أن تتداخل في تركيب واحد؟ إنّها تتجلّى بنوع علاقتها بالسديم، فالفلسفة تريد إنقاذ اللامتناهي بإعطائه تكثيفاً؛ فهي ترسم مسطّح محايثة، يحمل إلى اللامتناهي أحداثا أو مفاهيم تكثيفية بفعل شخصيات مفهومية. أما العلم فعلى العكس، إنّه يتخلى عن اللامتناهي ليفوز بالمرجع، فهو يرسم مسطّحاً من الإحداثيّات لكنها غير محدّدة، هذا المسطّح يحدّد كلّ مرّة حالات معيّنة للأشياء، وظائف أو قضايا مرجعية، تحت تأثير ملاحظين فرديين. والفن يريد خلق متناه يعيد إعطاء اللامتناهي، وذلك برسم مسطّح تركيب، يحمل بدوره نُصباً أو احساسات مركّبة، بفعل صور جمالية[12].

يلاحظ أنَّ "دولوز" و"غتّاري" يشدّدان على الإحساس بجوانبه الانفعالية والإدراكية كلّما دار الحديث عن الفن، ومنه الأدب، ولهذا فالسرد التخيّلي الإبداعي بالنسبة لهما إنما يتشكّل من جملة الأحاسيس التي يثيرها المرجع في نفس المبدع، فهو لا ينقل خبراً ولا ذكرى، إنما تأثيراتهما فيه، فالمبدع هو مُبرز المؤثرات الانفعالية ومخترعها ومبدعها، وذلك بإدراجها في علاقة مع المؤثرات الإدراكية، وهو يشرك المتلقّي فيها، فيصير جزءاً من تركيبها. ففي الرواية ليس المهم آراء الشخصيات وفق نماذجها الاجتماعية وأنماطها، إنما المهم هو ما يصطلح عليه بـ"علاقات الطباق الاختلافي" التي تدخل فيها الآراء، ومركّبات الأحاسيس التي تعانيها هذه الشخصيات نفسها أو تدفع للشعور بها، في صيروراتها وفي رؤاها، فـ"الطباق الاختلافي" لا يستخدم لتقريب المحادثات، الحقيقية أو الوهمية، وإنما لإبراز الجنون في كل محادثة، في كل حوار، حتى ولو كان داخلياً. كل هذا ينبغي أن يستخرجه الروائي من إدراكات وانفعالات وآراء "نماذجه" النفسية الاجتماعية، التي تعبر كلياً من خلال المؤثّرات الإدراكية والانفعالية، والتي ينبغي للشخصية أن تبرزها دون أن تكون لها حياة أخرى. وهذا ما يفترض وجود مسطّح تركيب واسع، ليس مخططاً مسبقاً بشكل مجرد، وإنما يتبيّن مع

تقدّم العمل، يفتح ويخلط، يفكك ويعود فيركب مركبات غير محدودة أكثر فأكثر على وفق تغلغل القوى الكونية.

بهدف توضيح أبعاد هذه الفكرة، استعان "دولوز" و"غيتاري" بمفهوم "باختين" للخطاب الروائي، الذي أكد بدراسته عن "رابليه" و"دستويفسكي" تعايش المركّبات الطباقية الاختلافية والمتعدّدة الأصوات مع مسطّح تركيب معماري أو سمفوني، وفي الاتجاه نفسه فإنّ روائياً مثل "دوس باسوس" استطاع بلوغ فنّ لا يصدّق من الطباق الاختلافي في المركبات التي يشكّلها بين الشخصيات والأحداث والسير الذاتية وعيون الكاميرا، في الوقت الذي يتوسّع فيه مسطّح التركيب إلى اللانهاية ليجرّ معه كل شيء في الحياة، وفي الموت، والمدينة ـ الكون. أما "بروست" فهو، أكثر من غيره، قد جعل العنصرين يتتابعان تقريباً، وعلى الرغم من حضور كل منهما في الآخر؛ فإنّ مسطّح التركيب يستخلص تدريجياً، سواء كان في اتجاه الحياة، أو الموت، من المركبات الإحساسية التي يقيمها عبر الزمن الضائع، إلى أن تظهر داخله مع الزمن المستعاد، القوة أو بالأحرى قوى الزمن المحض إذ تغدو حسية[13].

العوالم النصية، والحالة هذه، تشكيل من الأحاسيس الانفعالية الإدراكية التي يثيرها المرجَع عند المبدع، وهي ليست كائنات سردية يشكّلها النصّ على غرار الأشياء الواقعية، لكن "إيكو" الذي ربط ببراعة بين العوالم النصيّة والعوالم الواقعية، قرّر بأنّ الأولى تقتات من الثانية، لكنّ ما تتصف به العوالم النصيّة هي حرية التشكيل، فثمة مرونة كبيرة في ذلك، والصلة بين العالمين صلة تفسير وتصحيح؛ فالشكل الفني للنصّ الأدبي، كالخرافة على سبيل المثال، يجعلنا نقبل معرفتنا بالعالم الواقعي عند كل خطوة نخطوها ونصحح معرفتنا به، وكل شيء لا يتعمّد النصّ تسميته والإشارة إليه بوضوح، أو يذكر أنّه مختلف عمّا يوجد في العالم الواقعي فإنّ تلك إشارة إلى مطابقته ومماثلته لذلك العالم وشروطه، وبهذه الصورة تترتب العلاقة بين العالمين[14].

يصعب كشف قواعد الصلة التفاعلية بين العالمين، وضبطها منطقيا كما حاولت كثير من المناهج النقدية التقليدية، فهي لا تخضع لمبدأ المحاكاة والانعكاس، ذلك أنّ العوالم النصيّة على درجة كبيرة من التركيب والتعقيد، فهي تتصل بالعوالم الواقعية وتنفصل عنها في الوقت نفسه، تتصل بها لأنّها تؤدي وظيفة تفسيرية لتلك العوالم حينما تضع تحت الأنظار نماذج مناظرة عبر الصوغ السردي تتوافق مع السُنن الثقافية التي يعتمدها المتلقّي في إدراكه وفهمه، وتنفصل عنها لأنّها تشكّل نفسها من عناصر تخيّلية مخصوصة تقوم بتمثيل رمزي لا يفترض المشابهة بين الاثنين. وعلى هذا اختلف النقاد كثيرا في درجة التمثيل، فبعضهم يجعلها مباشرة أو شبه مباشرة، وبعضهم يراها مقتصرة على المرجع بمعناه المادي، وآخرون يذهبون إلى أنّها تقتصر على العلاقات، وغيرهم يرون أنّها تتعلق بالقيم والأنساق الثقافية.

فكرة التمثيل بذاتها إذا تحرّرت من التصوّرات اللصيقة بها، وبخاصة فكرتي المحاكاة الأرسطية والانعكاس الماركسية، ومدّها لتضم تمثيل المرجعيات الثقافية بدلالاتها العامة، بما فيها العقائد والتواريخ والأساطير والعلاقات والقيم الاجتماعية، وكل النسيج المتشابك الذي يشكّل هويات الأمم، فإنّها تصلح ليس في إضفاء قيمة رفيعة على السرديات وأنواعها، باعتبارها وثائق رمزية تعبر تخيليّا عن التطلعات الكبرى للمجتمعات، إنما في إضاءة قضية نشأة الأنواع السردية، وفي مقدمتها الرواية التي تندرج، فيما نرى، ضمن "المرويات الكبرى" التي تسهم في صوغ تصوّراتنا عن أنفسنا وعن غيرنا، عن ماضينا وعن حاضرنا. فقدرتها التمثيلية تمكّنها من القيام برسم صور مجازية عن السياق الثقافي الذي تظهر فيه، ولها إمكانية إعادة تركيب الأرصدة الثقافية، والمؤثرات المعاصرة، بما يجعلها تنخرط في إثراء العالم الذي نعيش فيه. وسنجد في الفقرة الآتية أنّ نشأة الرواية الغربية لم تكن بمنأى عن بعض هذه الأفكار.

7. الرواية وتمزّق القيم الأصيلة.

نظر "لوسيان غولدمان" إلى الرواية على أنها بحث عن قيم أصيلة في عالم منحطّ، وهذه النظرة تستند إلى ما كان "جورج لوكاش" قد قرّره في كتابه "نظرية الرواية" من أنّ الرواية ظهرت لدواعٍ تتصل بانهيار سلّم القيم الذي كان سائداً في المجتمعات القديمة، والذي عبّرت عنه الملحمة حينما كان التواصل بين البطل الملحمي والعالم متماسكاً، فالبطل يربط نفسه مباشرة بذلك العالم، ويحمّلها مسؤولية الحفاظ عليه.

وبظهور المجتمعات الحديثة، وانهيار السلّم المذكور، اضطربت العلاقة بين البطل والعالم. لم يعد البطل مسؤولاً عن العالم الذي انحطّت القيم فيه، وانهارت العلاقات التقليدية التي تفترض الصدق المطلق والمسؤولية الكاملة، والوفاء المطلق، والنماذج التي استقى "لوكاش" منها تصوّراته، هي مجموعة من الروايات التي يظهر فيها الأبطال منشطرين بين رؤى ذاتية أصيلة، ومجموعة من التصوّرات الجماعية المنحطّة، فموقفهم الإشكالي من هذين العالمين المتنازعين، وسعيهم للتعبير عن رؤاهم تجاه حالة الالتباس هذه أدى إلى تمزيقهم بين قطبين يتعذّر التوفيق فيما بينهما، كما هو الأمر في "دون كيخوته" و "الأحمر والأسود" و "مدام بوفاري".

في هذه الروايات ارتسمت صورة البطل الباحث عن القيم الأصيلة، في خضم انحطاط عام؛ ولهذا قرر "لوكاش" مستعينا بتصوّر "هيغل" أن الرواية ملحمة برجوازية، فالشخصية الإشكالية في الرواية تظهر في الحد الفاصل بين موقف أخلاقي أصيل يعبر إمّا عن قيم كلية وإمّا عن قيم فردية صحيحة، أو موقف أخلاقي منحط تمثله تصوّرات شعبوية سائدة مشبعة

برؤى مخادعة، تعبّر عن أنانية الإنسان الحديث وتطلّعاته الوضيعة، وفي الحالتين لا تستطيع الشخصية الإشكالية الاعتصام بالقيم التي تؤمن بها، لأنّها ستُفرد عن مجتمعها، وتُعدّ منبوذة، ولا تكون قادرة على الاندماج بالقيم السائدة التي تعرف انحطاطها لأنّها ستفقد تفرّدها الشخصي، وتنتهي الشخصيات نهايات مأساوية وسط اشتباك العوالم القيمية التي تحيط بها، كما حصل لـ"دون كيخوته" و"مدام بوفاري".

قدّم "هيغل" هجاء نقديا للعلاقات الاجتماعية في العصور الحديثة، ورأى أنّ الإنسان في الأدب الحديث تخلّى عن مسؤولياته الأخلاقية، إذا ما قورن بالإنسان القديم الذي عّبر عنه أبطال الملاحم القديمة الذين تطابقوا مع عالمهم، فالإنسان في العصور الحديثة، على الرغم من أنّه ما يزال مسكوناً بهاجس البحث عن القيم الكبرى، إلاّ أنّه ينتهي بإعلان فشله أو بالموت دون تحقيق أية نتيجة، وهو أمر لم يكن يقبله البطل الملحمي؛ لأنّه يرى نفسه قيّما على المثل الأخلاقية بكاملها في الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه، وحسب "هيغل" فالفرد البطولي (=في العصر القديم) لا يقيم فاصلاً بين ذاته وبين الكلّ الأخلاقي الذي هو جزء منه، إنما يؤلف وهذا الكلّ وحدة جوهرية. أما نحن (=أبناء العصر الحديث) بالمقابل، وبمقتضى أفكارنا الراهنة المشوّشة والمطبوعة إلى الأبد بالنزعة الفردية، فإننا نفصل أشخاصنا وغاياتنا واهتماماتنا الشخصية عن الغايات التي ينشدها هذا الكلّ؛ فما يفعله الفرد إنما هو عمل شخصي خاص به، وهو لا يعدّ نفسه مسؤولاً إلاّ عن أفعاله، لا عن أفعال الكلّ الجوهري الذي هو جزء منه[15].

حينما ينتدب بطل الرواية نفسه للبحث عن قيم جماعية أصيلة، يجد نفسه حالا في تعارض مع الآخرين الذين لم يعد الأمر بالنسبة لهم له معنى. فالرواية، بوصفها ملحمة العصر الحديث، تتصل بالملحمة وتنفصل في الوقت نفسه عنها، تتصل بها، حسب "لوكاش" لأنّها نوع تطوّر عن ذلك السلف العريق، وتنفصل عنها لأنّها أوجدت القطيعة التامة بين بطلها والعالم الذي يعيش فيه، فبطل الرواية من هذه الناحية نقيض بطل الملحمة. وقد توصل "غولدمان" إلى كشف مظاهر التوازي بين كل من بنية الرواية وبنية المجتمع البرجوازي، منطلقاً من فرضية تقول بأنهما بنيتان متجانستان، وأن تطوّرهما سيظل متوازياً[16] فالمجتمع البرجوازي طوّر اقتصاداً تبادلياً حرّاً، استبدل بالعلاقات الاجتماعية التقليدية فيه علاقات جديدة، كما تم استبدال الرواية بالملحمة. وكما يلاحظ فإنّ "غولدمان" مثله في ذلك مثل "لوكاش" و"هيغل" ألحّ في هجائيته للقيم التي أفرزها العصر الحديث. إنّ الرواية تشريح استبطاني للإكراهات التي جعل منها المجتمع البرجوازي أمراً واقعاً، إنّها، حسب هذا التصور "قصة بحث عن قيم أصيلة، وفق كيفية منحطة في مجتمع

منحط، انحطاطاً يتجلّى، فيما يتعلق بالبطل بشكل رئيسي، عبر التوسيط وتقليص القيم الأصلية إلى مستوى ضمني واختفائها بوصفها واقعاً جلياً"[17].

يبدو لنا أنَّ الحديث عن التناظر بين بنيتي الرواية والمجتمع ذي العلاقات الاقتصادية الرأسمالية مهماً، لأنّه يقرن نشأة الرواية بنهوض الاقتصاد الحر في أوربا. وبذلك فإنَّ "غولدمان" و"لوكاش" ومن ورائهما "هيغل" يفسرون نشأة الرواية بناء على التجربة التاريخية للغرب، فتفاعلات العصر الحديث، وظهور الرأسمالية، واقتصاد السوق، أثّرت في نشأة الرواية؛ من جهة أنّها وضعت تحت تصرّف الأدب مادة جديدة من العلاقات الإنسانية الجديدة، ومن جهة أنّها قضت على مظاهر التعبير الملحمي الذي كان يقوم على تصوير التوافق بين البطل والعالم، وبه استبدلت نثرا سرديا يصوّر عزلة الفرد وخصوصيته الذاتية، وهو يكافح في عالم منحط، لا وجود للمثل العليا فيه إلاَّ بوصفها مأثورات متحدّرة من ماضٍ لم يعد له وجود.

ارتبطت الرواية، تبعاً لهذا التفسير، بالتطوّرات الداخلية للعلاقات في المجتمعات الغربية. فالشكل الروائي ينسجم مع نمط العلاقات الاقتصادية في تلك المجتمعات. لم يرد ذكر لفكرة التمثيل، فـ"غولدمان" و"لوكاش" يصدران عن فهم ماركسي للأدب وظيفة وماهية، ولكن الفكرة تحوم بدلالة مفهوم الانعكاس، وتحولاته المتأخرة في "البنيوية التكوينية". لم يجر رصد لكيفية تحلّل الملحمة، ولا ذكر للرصيد الذي انبثقت من خضمه الرواية، واتجه التركيز إلى كشف نمط المفارقة بين تاريخين وواقعين ونمطين تعبيريين. وقد يكون من المفيد في هذا السياق إدراج رأي "فان تيغم" الذي يذهب إلى أنَّ الرواية هي سليلة الملحمة، وبين الكيفية التي افترقت فيها عن أصولها.

8. الرواية وأبوّة الملحمة.

عدّ "فان تيغيم" الرواية استمراراً للملحمة، ولكنه لم يشر إلى أنّها تطوير لها بالمعنى المباشر. والفروقات بينهما، كما يمكن استخلاصها من عرضه، إنما هي فروقات في الدرجة وليست في النوع، وعلى الرغم من أنّه يحاول أن يمايز بينهما كنوعين أدبيين، إلاَّ أنَّ كلّ استنتاجاته تريد إثبات أنَّ الرواية تدور في فلك الملحمة، وفي مواقع نادرة تكون قد خرجت عن مدار سلفها الأبوي العظيم. فميزة الملحمة بالنسبة له، هي: العظمة الحربية، والموضوع الشهير، وكذلك الأشخاص، ويمكن إدخال الحب في سياق الحوادث، على أن يكون حباً سامياً، وينبغي أن يكون الأبطال كاملين، وأن تكون نقائصهم بطولية. كما أنّه يجب أن يؤخذ الموضوع من التاريخ، ومن التاريخ القديم بالذات، لا أن يختلق اختلاقاً، ويجب أن يدور العمل نظرياً في بلدان شاسعة البعد، عاداتها غريبة، وينبغي أن تكون المادة بسيطة، تستمد

غناها من خيال الكاتب لا من كثرة الحوادث الهامة. وتطلب هذه الدقة نفسها في التأليف، فيكون من أربعة أقسام: العرض الذي يقدم الموضوع والبطل، الابتهال إلى الآلهة، سرد الحكاية الذي يحتلّ العمل الأدبي بمجموعه تقريباً، والذي يربط بين الأحداث بضرورة منطقية، بدون أن يرويها في ميقاتها التاريخي، وهذا ما يفرّق بين الشاعر الملحمي والمؤرخ. وأخيراً، الخاتمة التي يجب أن تكون مدهشة، ومعقولة، ومناسبة. أمّا الشكل فيكون شعراً. وخصّ النثر بنوع قريب جداً من الملحمة: وهو الرواية.

وقد خضع هذا النوع الجديد لقواعد الملحمة، نظراً لما كان عليه الانضباط الفني من انتشار واسع. والفرق الوحيد بين هذين النوعين ـ عدا غياب الابتهال في الرواية ـ هو أنّ أحدهما يكتب شعراً والآخر نثراً. وأنَّ الحرب لها المكانة الأولى في الملحمة، بينما يحتل الحب هذه المكانة نفسها في الرواية. والواقع أنَّ أكثر القواعد أهمية في الرواية هي قاعدة المعقول وقاعدة اللياقة، ونستطيع أن نضيف إليهما الفائدة الأخلاقية.

يلاحظ أنَّ "تيغيم" يميز بين شكل التعبير ومحتواه في الملحمة والرواية، ولكنه لا يجد اختلافاً بينهما، إلاّ في أسلوب الصوغ مع الإشارة إلى تنويعات في الموضوع. وما لا يورده من فروقات، يمكن عدّه تماثلات من وجهة نظره، ولعل في مقدّمة ذلك الهيكل العالم للبناء السردي بما فيه من عناصر فنية أساسية كالحدث والشخصية والزمان والمكان.

واضح أنّه انتهى إلى الإعلاء من شأن القواعد المضمرة في النصوص الأدبية التي يصعب على نظرية الأنواع الأدبية أن تستكشفها، ذلك أنَّ تلك النظرية تقيم حدودها بين الأنواع الأدبية على معايير ظاهرة. وقد أرجع إليها أهمية بالغة لأنّها قد تدفع إلى الوجود بخصائص جديدة لم تكن اكتملت في الأنواع القائمة، فتكون بذوراً لأنواع أخرى، وبهذا الصدد يؤكد أنَّ إلغاء الحدود بين الأنواع وتوسيع قواعد فن الكتابة لا يلغيان قواعد أخرى هي الأكثر عمقاً بلا ريب؛ ولكنها ربما تكون غير منظورة مباشرة في الروائع الأدبية، ويجب ألاّ ننسب تقصير المشرِّعين إلى حرية الفن المطلقة، إذ إنّه ينتج، على الأرجح، من مفهوم جديد للأدب والشعر بنوع خاص. إنَّ الخلق الأدبي بعيد عن أن يصغِّر شخصية الكاتب في الحقل الضيق الذي يمكن أن يبقى خالياً في تطبيق القواعد، فيجعل هذه الشخصية مصدراً للقواعد نفسها، ولجميع صفات العمل الأدبي. وكذلك فإنَّ كلَّ مقياس يختفي، وكل نموذج يصبح باطلاً، وكل نظرية تصير عديمة الفائدة. إنَّ أكثر الروايات نجاحاً وسطوعاً. . . كانت أعمالاً لم تتنبأ بها أية نظرية مبنية على أفضل روايات الماضي. وقد يكون تقصير المشِّرعين ضماناً لتجديد سريع في الأدب، ولغناه المتزايد[18]. هذه الفكرة قد تمنح شرعية الآثار الأدبية اللاحقة التي لا يشترط فيها درجة امتثال مباشرة لأصولها.

يلاحظ أنَّ "تيغيم" بوصفه مؤرخا لمذاهب الأدب الغربي لم يلتفت إلى السياقات الثقافية

المتشابكة التي أفرزتها العصور الحديثة، كما مر بنا مع "هيغل" و"لوكاش" و"غولدمان"، فقد حبس تفسيره في نوع من المقارنة بين القواعد العامة للملحمة، وقواعد الرواية، مع ميل واضح للأولى على حساب الثانية، الأمر الذي يرجّح أبوّة الملحمة للرواية. هذا الجانب البالغ الأهمية، الخاص بالتفاعلات الثقافية بدلالتها العامة سيكون مثار اهتمام"إدوارد سعيد"ففي سياق تفسيري مختلف، لكنه غير منقطع عن التفاعلات الخاصة بتمخضّات التاريخ الغربي الحديث، ومنها بروز هوية الغرب الثقافية، تلك الهوية التي اقتضت منذ بداية تشكّلها ضربا من الامتداد والتوسّع، يجيء تفسيره القائم على التلازم بين نشأة الرواية الغربية، ونشوء الحركة الاستعمارية.

9. الرواية والتمثيل الاستعماري للعالم.

في كتاب "الثقافة والإمبريالية" حلّل "إدوارد سعيد" التواطؤ بين نشأة الإمبراطورية الاستعمارية وتطوّرها وتوسّعها، ونشأة الرواية الحديثة في الغرب واكتمال خصائصها الفنية، فالرواية كانت أكثر الأشكال الأدبية الجمالية التي لم تعبّر عن التوسّعات الاستعمارية فحسب، إنما ارتبطت بها. هذا الترابط كان نتاجا لنوع من التفاعل الذي يأخذ على السطح شكلاً متوازياً بين الظاهرتين الاستعمارية والسردية. وأفضل مثال يشار إليه في هذا السياق، رواية "روبنسن كروزو" لـ"دانيال ديفو" التي عُدّت إحدى النماذج المبكرة للرواية الغربية الحديثة، وليس من قبيل المصادفة أنّ أحداثها تدور حول أوربي يخلق لنفسه مستعمرة على جزيرة نائية(19).

تصلح رواية "روبنسن كروزو" ـ وقد اتخذت بوصفها نموذجا تدشينيا لنمط من التمثيل الاستعماري الاختزالي للعالم ـ أن تكون موضوعا لبيان الكيفية التي يقوم السرد الروائي فيها بتمثيل العالم طبقا للرؤية الاستعمارية، فقد نشرت الرواية في عام1719وعبّرت رمزيا عن طبيعة التوسّعات الاستعمارية بصورة تتراوح بين المباشرة والتضمين، فالبطل فيها مشبع بالقيم الدينية، كما تبلورت في المذهب البروتستانتي، وعلى هذا تترتب نتيجة مهمة وهي أنّ "كروزو" ينطلق من مرجعية أخلاقية ترى أنّ العالم البروتستانتي هو الأنموذج الكفء للعالم المتمدّن، فيصبح احتذاؤه ضروريا في رهان التحديث، ولا تُعرض هذه القيمة الأخلاقية بمعزل عن السياق الثقافي للعصر الرأسمالي، وتمخضاته، فالرواية تبشّر بفكرة قوّة الفرد المتحضّر في عالم خامل ومهجور، يضلّ منسيا إن لم يدرج في التاريخ الذي يمثله رجل أبيض، وهي الفكرة التي أعطت شرعية للاستعمار في بداية الأمر.

ومن المفيد القول بأنّ الرواية تقدم تمثيلا يوافق الفكر الشائع للحملات الاستيطانية فيما وراء البحار، فالبطل يعيد الاعتبار لنفسه، ويحرص على تصويب مسار حياته الذي تعرّض

لجملة من الأخطاء والتشوهات، بأنَّ يجعل من قوة الملاحظة والتفكير المنطقي، والاستنتاج الصحيح وسائل لبناء المكان المهجور الذي وصل إليه، ويسبب هذه السلسلة من الأفكار المتلازمة يقع انعطاف حاسم في شخصيته، ذلك أنّه وقد ترك العالم المتحضّر خلف ظهره، ولم يعد يحمل منه سوى القيم والأفكار، وينبغي عليه تحويل الجزيرة النائية إلى وطن خاص به، وطن يُبنى طبقا للقيم التي يؤمن بها، والأفكار التي ورثها عن النموذج الذي غادره، فيلجأ إلى إخضاع الطبيعة لإرادته، فترويض الطبيعة والحياة وإخضاعهما للثقافة تكون الخطوة الأولى.

لكن هذه الفكرة بذاتها لا تكتسب معنى فاعلا عند "كروزو" ولهذا يلزم أن تظهر شخصية مبهمة تكون موضوعا للأفكار الواضحة ليظهر الهدف الذي يتوخّاه، وكيفيات التحويل المطلوبة، وعلى هذا تُصطنع شخصية الملوّن" فرايدي" في سياق الرواية، ليقع نوع من التكافؤ بين الهدف والموضوع، وتكون الخطوة الأولى بأن يخلع الأبيض اسما على الملوّن، اسما مشتقا من الذاكرة الغربية، فالملوّن صار يعرف بهذه التسمية، بها بدأ تاريخه الشخصي، ولكن "كروزو" لا يقبل أن يكون الملوّن الذي بالكاد قد عُرّف بالتسمية، نظيرا له، فلابد أن تتأدى عن كل ذلك علاقة من نوع آخر، علاقة يقوم فيها الأبيض بتلقين الملوّن المثل والقيم والأفكار التي تشبّع بها، وليس من المستغرب أن يعلمه أول عبارة بالإنجليزية "نعم سيدي".

يتم تهديم نسق ثقافي، وزرع نسق آخر محلّه، وهذه الأنساق محمّلة بدلالات ثقافية تفضي بالملوّن لأن يكون تابعا والأبيض متبوعا، فمديونية المعنى، التي تجعل الأول مدينا للثاني، تتصل بتكوينه كإنسان بُعث من طيات النسيان والوحشية واندرج في سياق الكينونة البشرية الحقيقية، يعاد تشكيل الملوّن طبقا لمواصفات الأبيض، وأخيرا يظهر المغزى الكبير متواريا خلف الأحداث والشخصيات وروح المغامرة، فحينما يفلح الأبيض في العودة إلى مسقط رأسه، يترك أرضا معمورة وأنسانا مسمّى له تاريخ شخصي، وله لغة وعقيدة وقيم وسلوك، ويظل اتصال "كروزو" عبر البحار قائما بالمكان الذي قام ببنائه، والإنسان الذي قام بتكوينه، في دلالة لا تخفى عن فكرة المستعمرات التي تستمد حياتها وقيمتها من خلال ارتباطها فيما وراء البحار بالإمبراطورية

إذا وضعت هذه الأحداث والأفكار ضمن الإطار الثقافي العام، يظهر لنا عالمان، عالم الملوّنين الخامل المملوء بآكلي لحوم البشر، والذي يفتقر لمقوّمات الإنسان، عالم في مكان لم يؤهّل بعد للتسمية، تتواجد فيه عبثا وبالمصادفة كائنات متوحشة لم تحزْ بعدُ صفاتها البشرية، عشيرة من البدائيين يشوي بعضهم بعضا في طقوس وثنية، وعالم البيض حيث منظومة متلازمة من القيم والفكر والسلوك الرفيع والمتمدن. النموذج الذي يحيل على العالم

الأول هو الملوّن "فرايدي" قبل التحاقه بالأبيض، والنموذج الذي يحيل على الثاني هو "كروزو".

وأمام المتلقّي الذي صيغ وعيه في ظل شروط الخطاب الاستعماري، لا يمكن أن تكون المفاضلة بين الاثنين قائمة، لابد أن تسري حضارة الأبيض في تضاعيف عالم الملوّنين ليتمّ الارتقاء بهم إلى مستوى الآدميّة. إذا كانت رواية "ديفو" قدمت تمثيلا رمزيا لأيدولوجيا الاستعمار وسوّغته فهي إنما مثال لا غير، فالرواية الغربية منذ لحظة ولادتها الأولى التي رافقت ولادة الفكر الاستعماري تتضمن إشارات لا تخفى على كل ذلك، رواية "دون كيخوته" التي أُعلنت بها ولادة الرواية الغربية، تتضمن سردا رغبويا مفعما بالآمال، ورد في سياق الفكاهة، وذلك من خلال الوعود التي تغدق على التابع "سنشوبنشا" بأن يكون حاكما على مستعمرة فيما وراء البحار، إلى درجة تُختلق فيها حيلة لتنفيذ الوعد، فيعيش "التابع" الذي لم يحز إلاّ صفة خادم ـ تابع في وطنه، دورا تمثيليا بوصفه حاكما لجزيرة فيما وراء البحار.

تلازم الرواية والاستعمار في تمثيل المستعمِر والمستعمَر، يأخذ شكلين؛ ففيما يخص الذات ينتج التمثيل السردي في الرواية الغربية ذاتاً نقية وحيوية وخيرة ومستقيمة وفاعلة، وبذلك يضخّ مجموعة من المعاني الأخلاقية على كل الأفعال الخاصة بها، وهنا يمكن مرة ثانية أن نستدل بشخصية "كروزو" على ذلك، فالبطل هو المحمّل بقيم الحق، وعليه تقع مسؤولية نشر تلك القيم في الأصقاع النائية. وفيما يخص الآخر ينتج التمثيل السردي "آخر" يشوبه التوتر والالتباس والانفعال حيناً، والخمول والكسل والجهل والتوحش وغياب الفاعلية حيناً آخر. ومثاله العالم المبهم للملوّنين من آكلي لحوم البشر الذين تظهر أطياف مشوهة لصورهم، وبذلك يتم إقصاء كل المعاني الأخلاقية عنهم، ولتكن شخصية "فرايدي" في الرواية نموذجا على ذلك، قبل أن يفلح "كروزو" في تلقينه القيم الدينية والثقافية والأخلاقية، فقد كان غفلا عن أي بعد إنساني بالمعنى الغربي الذي يحمله بحرص "كروزو".

وبظهور البطل الغربي الأبيض في عالم الملونين الأسود يختل التوازن، فيقع تضادٌّ بين العالمين، تضادٌّ في القيم والأخلاق والثقافة، لا تقبل الثقافات القيمية الاختلاف، وليس ثمة حل سوى إعادة إنتاج جديدة للعالم طبقا للشروط القيمية الغربية. يُظهر السرد الروائي كفاءة استثنائية لقيم "كروزو" الغربية، وقصورا استثنائيا في قيم الملونين، وهذا التضادُّ الذي هو نتاج الفكر التقليدي الذي تبنته الحركة الاستعمارية سيصل إلى طريق مسدود من ناحية وظيفية إن لم ينتصر الخير على الشر، فرسالة الخير البيضاء ينبغي أن يظهر فعلها فيمن تنقصه الكفاءة الإنسانية في عالم الشر الأسود، لكي يرتحل بها من عالمه الوحشي إلى العالم المتمدن،

وطبقا لهذا التصوّر يتم تدجين "فرايدي" وتكييفه، واستيعابه لتقبّل المنظومة الثقافية الغربية، ولكن ليس ليستقل بها بنفسه، ويصوغ حرية شخصية حقيقة خاصة به إنما ليخدم السيد الجديد، ويكون تابعا له.

في تحليله لروايات "كبلنغ" و "جين أوستن" و "كونراد" و "كامو" و "ديكنز" توصل "إدوارد سعيد"، وهو يتقصّى التوافق في الأهداف بين الرواية والاستعمار، إلى ضبط كل المصادرات السرية التي يقوم بها السرد الروائي، حينما يوضع بوعي أو بدونه تحت تصرف ثقافة ذات منحى استعماري وتوسعي، فالرواية الغربية لم تنج من الضغوطات المعلنة أو المضمرة في إضفاء شرعية على الوجود الاستعماري في المستعمرات النائية من خلال اختزالها للإفريقي أو الآسيوي أو الأمريكي اللاتيني أو العربي إلى نموذج للخمول، فيما صورت تلك الأراضي على أنها خالية ومهجورة وبحاجة إلى من يقوم باستيطانها وإعمارها، وداخل العوالم المتخيلة التي ينجزها السرد، لا تظهر الشخصيات غير الغربية إلاّ على خلفية الأحداث الأساسية، ولا يمكن عدّها محفّزات سردية، يتطوّر في ضوء وجودها مسار الأحداث، أمّا الشخصيات الغربية فهي المهيمنة داخل تلك العوالم، فوجود "الآخر" لا يظهر إلاّ بوصفه جزءاً تكميلياً، لكي يعطي معنى لرسالة الرجل الأبيض.

هذا فضلاً عن سيادة تصوّر غربي يبرمج كل شيء ضمن منظور يتصل بالثقافة الغربية وقيمها السائدة. وبهذا فإنّ الرواية التي عاصرت نشأة الاستعمار وتوسعاته أقامت تمايزاً مطلقاً بين الذات الغربية والآخر، أفضى إلى متوالية من التعارضات والتراتبات التي منحت حقاً أخلاقياً يقوم بموجبه الطرف الأول باختراق الطرف الثاني بحجة تخليصه من وحشيته ووثنيته وهامشيته، وهذا التمايز وفّر اعتصاماً بالذات وتحصناً وراء أسوارها المنيعة، وإقصاء للآخر وتشويه حالته الإنسانية، وهو من نتائج ثقافة التمركز على الذات.

انتهى "إدوارد سعيد" إلى أنّ ثمة تزامناً حكم الظاهرتين: الرواية والاستعمار، وأنّهما تبادلتا المنافع، فالرواية بتوغلها في عوالم نائية وغريبة استجابت لرغبات المجتمع البرجوازي الذي أفرز تطلعات استعمارية، وفي الوقت نفسه أدرجت نفسها في سياق ثقافة المجتمع، واكتسبت مكانة خاصة كونها نوعاً جديداً يحتاج إلى شرعية أدبية، أما الاستعمار فقد وجد فيها أفضل وسيلة تمثيلية لبيان فلسفة التفاضل، بشكل رمزي وإيحائي وغير مباشر، بين الغربي وغيره. وعلى هذا فنهضة الاثنين المتزامنة كانت نتاج سلسلة من التواطؤات بين ظواهر وعلاقات اجتماعية باحثة عن عوالم أخرى خارج المجال الغربي، ونصوص جديدة تبحث عن مكان في عالم أدبي كان مزحوماً بأشكال التعبير الأدبي.

لاقى هذا التفسير في نهاية العقد الأخير من القرن العشرين قبولا مثيرا في الدراسات النقدية الخاصة بالثقافات، قام على معاينة التناظر بين المشروعين السياسي والثقافي في

الغرب الحديث، وتوصل إلى تضافرهما عبر علاقة التمثيل التي قامت بها الرواية في التعبير عن تطلّعات الغرب السياسية، فالمرجعيات احتاجت إلى ضرب من التعبير الأدبي لتمثيلها رمزيا فكانت "الرواية". على أنَّ "ميلان كونديرا" الذي يوافق أضرابه من المفسّرين في أنَّ الرواية فن غربي، يفترق عنهم، وبخاصة "إدوارد سعيد" حينما يعزو ظهورها إلى التوترات القائمة في صلب التفكير الغربي الحديث.

10. الرواية وتاريخ النسيان.

يرى "كونديرا" أنَّ الرواية إنجاز تاريخي من إنجازات أوربا، وتاريخها لصيق ومواز لتاريخ الأزمنة الحديثة التي أفرزت حالة إنسانية منقسمة على نفسها، وذلك حينما اختزلت الإنسان إلى مكوِّن عقلي محض، وأعلتْ من شأنه بوصفه كائناً مفكّراً، كما خلصت إلى ذلك فلسفة "ديكارت". وهذا الاهتمام الاستثنائي ببعد واحد من أبعاد الإنسان، طمس كينونته، وجرّدها من سماتها المتنوعة، وكتحدٍّ لهذا الإغفال والاستبعاد الذي صار أمراً واقعاً بسبب شيوع العقلانية الصارمة، ظهرت الرواية الأوربية، مع "ثربانتس" من أجل استكشاف هذه الكينونة المنسية، فمؤسس الأزمنة الحديثة ليس "ديكارت" فحسب بل "ثربانتس"[20]. تاريخ الرواية الغربية، كما يراه "كونديرا" إنما هو تاريخ النسيان، أو ذلك الجانب الذي أخفقت العقلانية في إدراجه ضمن تصوّراتها للعالم، فهي الفن الذي يؤرخ سردياً للتقلّبات والانهيارات والانقسامات السريّة والمطمورة التي تعجز تلك الفلسفة عن ملامستها وتنظيمها.

تملّك الرواية شغف بمعرفة حياة الإنسان وصونها، وحماية كينونته من النسيان، وبذا فوظيفتها أخلاقية، فـ"كونديرا" يوافق "هرمان بروخ" في رأيه القائل: إنَّ سبب وجود الرواية الوحيد هو استكشاف ما تستطيع الرواية وحدها دون سواها اكتشافه. والرواية التي لا تكشف جزءاً من الوجود ظل مجهولاً إلى الآن، هي رواية لا أخلاقية. المعرفة هي القيمة الأخلاقية الوحيدة للرواية[21].

وهذا الأمر هو الذي جعل "كونديرا" يقدّم تفسيراً لتاريخ الرواية واستمراريتها يأخذ مضمونه من عملية الكشف الدائم عمّا هو مغيّب ومجهول، فتاريخها تاريخ كشف، وهي تتوقّف إذا عجزت عن ذلك، يمكن أن تظهر روايات تندرج ضمن شروط النوع الروائي، لكنها تكرار محض لغيرها. فتقدّم الرواية مقترن بقدرتها على الاستكشاف وهذا الأمر بذاته، هو الذي يخلع عليها وظيفة أخلاقية؛ لأنّها أعادت الاعتبار للكينونة التي هُمّشت وطوى ملامحها النسيان. فإذا كان تاريخ الغرب الحديث، هو تاريخ "المدونة الفلسفية" منذ "ديكارت" و"سبينوزا" و"لايبنتز"، وصولاً إلى "كانت" و"هيغل" و"ماركس"، فإنَّ الوجه السرّي المستبعد لهذا التاريخ هو "المدونة السردية" التي دشّنها

"ثربانتس" ثم" رابليه" و" ستيرن"، وطوّرها" بلزاك" و" فلوبير"، وقطف ثمارها" جويس" و" بروست" و" كافكا". فثمة خطّان متوازيان، الأول: هيمن واستبدّ وانتزع الاهتمام وصاغ أفق الأزمنة الحديثة ظاهريا، والثاني: نهض لمقاومة النسيان الذي فرضه الخط الأول، فتاريخ الرواية إنما هو دفع متصل لمقاومة طمس الإنسان، وهو ينتهي حينما لا يكون هناك ما يمكن كشفه.

11. الرواية والأصول الكرنفالية.

يربط هذه التفسيرات التي كرّست للبحث في أصول الرواية خيط واحد هو النظر إليها بوصفها نصا ذا مسار موحّد، وتجنب إلى درجة كبيرة، التفكير في تنوع الأصول، بما في ذلك الأصول السردية، إلاّ ماله صلة بالملحمة، ولكن" باختين" آخر سلالة الشكلانيين الروس الكبار اهتم بهذا الأمر، فذهب إلى أنَّ للرواية ثلاثة جذور أساسية: ملحمي، وبياني متكلّف ـ خطابي، وكرنفالي. وأنَّه، طبقاً لطغيان جذر ما من هذه الجذور، تمّت صياغة ثلاثة خطوط في تطور الرواية الغربية: الرواية الملحمية، والرواية البيانية المتكلّفة الخطابية، والرواية الكرنفالية(22).

وبيّن أنَّ تلك الرواية انتظمت في أسلوبين: الخطّي والتصويري. ويمثل الأسلوب الأول الرواية الهيلينية، كما تجلّت بأفضل أشكالها في آثار "تاتيوس" فيما يمثّل الثاني ممارسات سردية قادت في العصور القديمة إلى روايتين شهيرتين هما "ساتيريكون" لـ"بترونيوس" و" الجحش الذهبي" لـ" أبوليس". مرّ هذان الأسلوبان بتحوّلات عديدة يمكن أن نشهد منها أمثلة متساوية في المراحل جميعها، وعلى سبيل المثال؛ فإنَّ الرومانس في العصور الوسطى، والرواية الباروكية، والرواية العاطفية تنتسب جميعا إلى الأسلوب الأول، أما الحكاية الشعرية الهزلية القصيرة، والرواية الشطارية، والرواية الهزلية، فإنها تنتسب إلى الأسلوب الثاني(23). وفيما يهمل" باختين" الخطّين الأولين من خطوط الرواية إلى حد كبير، فلا يستأثران باهتمامه إلاّ على نحو عابر، فإنّه يركّز اهتمامه على الرواية الكرنفالية التي اعتمدها المرجعية التي تطورت عنها رواية" دستويفسكي" متعددة الأصوات، وأظهر أمثلتها بالنسبة له هي: الحوارات السقراطية، والهجائيات المينيبية.

لاحظ "تودوروف" أنَّ الرواية عند "باختين" هي: التجسيد الأعلى للعبة التداخل النصّي، وهي النوع الذي يعطي تنوّع الملفوظات حيّزاً واسعاً للعمل، لكن تنوع الملفوظات والتداخل النصّي هما أمران غير زمنيين يمكن إرجاعهما إلى أية مرحلة من مراحل التاريخ؛ ومن ثم كيف يمكن التوفيق بين حضورهما الكلي والطبيعة التاريخية بالضرورة للنوع؟ وهذا التناقض،

كما يرى "تودوروف" يُحلُّ إذا عرفنا أنّ "باختين" يعنى بمظهر واحد من مظاهر الرواية، ويهمل التيار الأكثر بروزاً، إنّه يركز اهتمامه على "زينوفون" و "مينبس" و "بترونيوس" و "ابوليوس"، ويهمل "فيلدنغ" و "بلزاك" و "تولستوي"[24]. وعلى هذا فإنّ "باختين" يشتغل على التيار الأول ليعطي شرعية تاريخية للحواريّة التي تجسدت في آثار "دستويفسكي".

كشف "باختين" "أنّ الأدب الكرنفالي قد أنتج أدب الفكاهة والسخرية والضحك، وأنّ ذلك الأدب قد اتصف بخصائص منها: موقفه الجديد من الواقع، فهو لا يتكئ على الموروث ولا يفسر نفسه بنفسه، إنما يقوم بصورة واعية على الخبرة العملية المباشرة، ويتبنّى التنوع الأسلوبي المتعّمد الذي يرفض الوحدة الأسلوبية في الملحمة، والكتابة البيانية المنمّقة والخطابية في الشعر الغنائي. وهو يمزج بين السامي والوضيع، والجاد والمضحك، ويخلص إلى أنَّ هذا الأدب، بخصائصه المشار إليها جهّز الرواية الغربية بمادة غزيرة، وأساليب متنوعة، وخاصة ما تجلى خلال "الحوارات السقراطية" و "الهجائيات المينيبية[25]. تنتهي الخلاصة التي وصل "باختين" إليها إلى أنَّ الرواية انبثقت من صلب الآداب الكرنفالية، فقد وظّفت روح التمرّد على الأساليب المنضبطة، وشيوع المعارضة للتصنّع، وتوظيف الصيغ المتحوّلة في التعبير.

12. خاتمة.

عُنينا بالتفسيرات التي تذهب إلى أن الرواية ظاهرة ثقافية ـ أدبية، ومقصدنا من ذلك يوافق تصوّرنا الأساس الذي يرى في الرواية ظاهرة متنوعة الأبعاد، لا يمكن تجريدها من وظيفتها التمثيلية الثقافية، ولا يمكن في الوقت نفسه استبعاد جمالياتها السردية، فهي تختزل النظرات النقدية الضيقة التي تنحبس في تفسير أحادي الرؤية، وتتمرّد على أي منظور يراها ظاهرة أدبية فقط، وعلى هذا فهي تترقّب دائما، وتتقبّل في الوقت نفسه، تفسيرات تأخذ بالنظر جملة واسعة من الأسباب والمؤثّرات، وهذا الأمر جعلها موضوعا أثيرا لكل من تاريخ الأدب، ونظرية الأدب، والنقد الأدبي، والأدب المقارن، ناهيك عن الدراسات الثقافية واللغوية والأسلوبية وغيرها، فالرواية مؤهلة لاستثارة منازع مختلفة في التفسير والتحليل، ومن ذلك التفسيرات الثقافية التي تتسع لضمّ شتّى المعطيات في أفق مشترك.

انتهينا إلى عرض تحليلي خاص بإشكاليات التجنيس والتمثيل السردي، كما ظهرت في الثقافة الغربية، وقدمنا سلسلة من التصوّرات الخاصّة بنشأة الرواية وأصولها، وكما ظهر فقد قَصرتْ تلك التصوّرات الروايةَ على الغرب، إلى درجة ذهب فيها "كونديرا" إلى اعتبار الرواية فنا غربيا، فأوربا هي مكتشفة هذا النوع السردي حتى لو تمت بلغات غير أوربية، في نهاية المطاف الرواية فن غربي[26].

لا يخفى التحيّز الثقافي في هذه التصوّرات وسواها؛ ذلك أنَّ الخطاب النقدي والتاريخي الغربي الخاص بالرواية يستمدّ مقولاته من المرجعيات الغربية المتمركزة حول ذاتها، فهو خطاب نشأ في ظلّ منظومة متلازمة من الفروض التي ترى في الغرب الخلاصة النهائية لكل الحقائق الكبرى، وهذا الخطاب بحاجة إلى نقد وتفكيك يتيح له مراجعة مقولاته وفرضياته، ويترك مجالا للاختلاف، فالمرويّات الكبرى، ومنها الرواية، لا يشترط فيها التماثل المطلق في أسباب النشأة ومسوغاتها، وفي أصولها، وفي أبنيتها وأساليبها. الرواية هي الفن النسبي الأكثر قدرة على التحوّل والتطوّر والاختلاف، وإخضاعها لمقولات شائعة لخطاب سائد مهما كانت قيمته الفكريّة والمعرفيّة، يقصد منه حبسها في إطار خاص يحول دون انفتاحها على الإمكانيات الكبيرة للتنوّع والتعدّد في الأشكال والأبنية والأساليب.

يحسن أن يكون هذا التحليل المعياري الذي حرصنا أن نظهر فيه إلى العيان مجموعة من التصوّرات الخاصة بأصول الرواية الغربية حاضرا معنا في رحلتنا للبحث في أصول السرديات العربية الحديثة، وفيما إذا كانت العوامل المشتركة متوافرة بين السرديات العربية والسرديات الغربية، وبخاصة أنَّ معظم الدراسات التي تعرّضت لهذا الموضوع ترى التلازم التأثيري بين الاثنين، فطبقا لهذه التصوّرات ظهرت الرواية العربية بتأثير مباشر من الرواية الغربية، وهذه القضية بحاجة ماسّة لإعادة نظر.

ولعل أهم ما ينبغي مراجعته هو سيطرة الوعي الذي أشاعه الخطاب الاستعماري في تحليل الظواهر الثقافية والاجتماعية الذي يستمدّ، كما هو معروف، مقولاته من المرجعيات الغربية نفسها، ولذلك فإنَّ البحث، وهو لا يقلّل من قيمة التأثيرات المتبادلة بين الآداب والثقافات، يحرص على التحرّر من النتائج الجاهزة، فيذهب مستعينا برؤية نقدية إلى إعادة ترتيب الحقائق الثقافية في ضوء علاقتنا بها وليس في ضوء استقرارها في الخطاب الغربي الذي أشاعته ثقافة متمركزة على نفسها، يخيّل لها أنَّ النتائج التي توصلت إليها من العمومية والثبات بحيث تكون صالحة وصحيحة، لتفسير كل الظواهر الثقافية والأدبية، في كل زمان ومكان. ومن أجل كل هذا سيكون مدار الفصل القادم كشف الرصيد الذي يعدّ التَرِكة الخصبة للسردية العربية، ذلك الرصيد الذي خلّفته عملية تفكّك المرويات السردية خلال القرن التاسع عشر.

هوامش الفصل الثاني

1. رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، بيروت، ص 247
2. رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، الكويت، ص 376
3. تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، ص 86
4. جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، الدار البيضاء، ص92
5. ألستر فاولر، حياة وموت الأشكال الأدبية، ترجمة شاكر حسن راضي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع 2 لسنة 1998، ص 4
6. م. ن. ص 11 و12.
7. روبرت شولس، صيغ التخييل، ضمن كتاب "نظرية الأجناس الأدبية " كارل فيتور وآخرون، ترجمة عبد العزيز شبيل، جدة، ص 97، 99
8. وولف ديتر ستمبل، المظاهر الإجناسية للتلقي، م. ن. ص 120 وما بعدها.
9. إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، بيروت، ص32
10. م. ن. ص 45
11. م. ن. ص 53
12. دولوز، غتّاري، ما هي الفلسفة؟، ترجمة مطاع صفدي وآخرون، بيروت، ص 204، 205، 206
13. م. ن. ص 184، 196.
14. إيكو، ست جولات في الغابة القصصية، ترجمة محمد أبا الحسين، الرياض، ص89 ـ 90
15. هيغل، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، ص 144
16. غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، اللاذقية، ص 14
17. م. ن. ص 21.
18. فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس، بيروت، ص64 ـ 65
19. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، ص58
20. ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، المغرب، ص14

21 م. ن. ص 15

22. باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، بغداد، ص 158
23. تودروف، باختين: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، القاهرة، ص 175 ـ 176
24. م. ن. ص 194
25. قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، ص 156 ـ 158
26. فن الرواية، ص15

الفصل الثالث

تفكّك الموروث السردي

1. مدخل

يمثّل السرد العربي في القرن التاسع عشر مرحلة التحوّل وليس القطيعة، التحوّل عن النسق التقليدي، وبداية تأسيس نسق جديد. وقع تحوّل بطيء وغير منظور أحيانا في وظيفة السرد، وفي أساليبه، وفي تركيب عناصره، ومكوّناته، ففي السرود يصعب الحديث عن قطيعة، فالتفكّك الداخلي للمرويات السردية القديمة، والتشكّل البطيء للأنواع الجديدة هو فعل متزامن ومتداخل، ليس له نهاية محدّدة، ولا بداية واضحة، تكشف ذلك حالة تفكّك المقامات التي استغرقت زمنا طويلا بدأ طرف منه متزامنا مع لحظة تشكّلها الأولى، كما تمثّله بعض مقامات الهمذاني التي لم تمتثل للبنية التقليدية(1). وبالمثل فإنّ تشكّل الرواية خضع للقانون الثقافي الخاص بالتمثيل في مستوياته الواعية وغير الواعية.

تتأزّم أبنية الأنواع، وتكفّ عن التطوّر، حينما تُدعم بتصوّرات نقدية مدرسية تستخلص منها قيما فنية مطلقة، ومعايير ثابتة، فيصبح الخروج عليها إثما، وتجديدها مروقا، والامتثال لها أمانة وفضيلة، وبمرور الوقت تتخمّر داخل النوع نفسه مظاهر رفض له، وهنالك تُنثر بذور التمرّد والاحتجاج، قبل مدّة طويلة من ظهورها علنا. وكلّ نوع تثبت خصائصه بصورة نهائية يتأزّم بناؤه؛ لأنّه يضمر في طيّاته نوعا جنينيّا يترقّب الظهور، وإذا ما تأزّمت الأنواع كلّها لظروف تاريخية وثقافية، كما هو الأمر بالنسبة للمرويات السردية العربية القديمة، في القرن التاسع عشر، فإنّه من وسط التأزّم الكلّي، يتبلور نوع يرث من جهة كثيرا من خصائص تلك المرويات، ويقوم من جهة ثانية بتكوين خصائصه. عمليات التحلّل البطيئة، وعمليات التشكّل الأكثر بطأ تُحدث ارتباكا في التصوّرات القائمة بخصوص الربط المباشر بين الأسباب والنتائج.

2. مفارقة الإحياء والتحديث.

لم يفلح بحث يتقصّد ربطا مباشرا بين المؤثرات والنتائج في الوصول إلى تثبيت حقائق

نهائية، إلاّ إذا اختزل الظاهرة السردية إلى ظاهرة نصّية محدودة ومنتسبة إلى مدوّنات معينة مغلقة وموثّقة، وأهملها بوصفها ظاهرة ثقافية تضمر أنساقا من ضروب التمثيل السردي المرتبطة بسياق ثقافي خاص، فالأدب السردي كان يتعرّض لتغيير وإعادة تشكيل في آن معا. وليس خافيا أنَّ المرويات السردية القديمة استكملت شروطها النوعية قبل قرون، وأنَّ الأزمة فيها قد نشطت، وصارت النصوص تتصادى فيما بينها، فتُبعث مجدّدا، في نوع من التكرار الظاهر، الخصائص نفسها المهيمنة في النوع.

وفي مثل هذه الحال يتّجه التفكير الأدبي المباشر، والراغب في الحفاظ على المعايير، أكثر ما يتّجه، إلى إحياء خصائص الأدب الكلاسيكي، وبعث روحه في سياق ثقافي بدأ يشهد تحوّلات جديدة. حصل ذلك في الشعر عند الإحيائيين، وعند كتّاب النثر الذين بذلوا جهودا استثنائية من أجل بعث تقاليد النثر القديم، وكما نجد عددا كبيرا من الشعراء طوال القرن التاسع عشر وشطرا من القرن العشرين ممّن سعوا إلى التمسّك الصارم بتقاليد الشعر العربي الموروث في نوع من العناد الغامض الذي يفتقر إلى الحس التاريخي الذي ينزع إلى التغير والتحوّل، فإننا نجد أضعافهم مّمن بذلوا جهودا لا تنكر في إحياء تقاليد النثر، وبخاصة تلك التقاليد الأسلوبية النثرية التي اعتمدتها المقامات والرسائل الديوانية.

ولا يمكن تفسير ذلك إلاّ بتحوّل شروط الأنواع الشعرية والسردية إلى معايير نهائية، وعدم الوعي بوظيفتها، تلك الوظيفة التي بدأت تحول دون إضفاء قيمة خاصّة على النصّ، فقيمته متأتّية ليس من خصائصه الأسلوبية الفردية، ومن وظيفته التعبيرية والتمثيلية، إنما من أنّه يعيد إنتاج خصائص النوع الذي يتّصل به، فيداعب متلقّيا مستسلما، تمرّس على ذائقة محدّدة الشروط، وتدرّب على مهاراتها، ولا يريد تغييرها، كونه لا يعي أهميّة البدائل، ولا يعرفها، ويخاف منها، فالنصّ الأدبي، طبقا لهذا التصوّر، يكون نصّا أدبيا، ليس في التعبير عن نسق دلالي خاص به، إنما في امتثاله لشروط محدّدة وموروثة. لم يمض أكثر من قرن، وإذا بتلك المعايير تتناثر، وتتحوّل التركة إلى ذكرى.

تتغير الذائقة التقليدية، في إنتاج الأدب وتلقّيه، ببطء، وبذلك تشجّع ضمنا إشهار التمرّد عليها، حصل ذلك في الشعر الحرّ، وقصيدة النثر، ووقع نظير له في الرواية والقصّة القصيرة. ولم يكن متوقّعا، في الوعي النقدي التقليدي، أن يحصل كلّ ذلك، فـ"استقرار التقاليد الأدبية عند العرب قبل القرن التاسع عشر كان من الرسوخ إلى درجة لم يكن أحد منهم يتوقّع أن يبدع أحد الكتّاب في مجاله" وكان التصوّر يذهب إلى أنَّ "المهارة الفائقة في استخدام الكلمات"[2]. كانت القواعد راسخة، وثمّة حرية محدودة جدا تتمثّل في التراكيب اللغوية، وحتى هذه الأخيرة كان ينبغي مراعاتها والامتثال لقواعد البلاغة والسجع فيها.

ينبغي علينا الآن أن نبيّن السياقات الثقافية التي تتشكّل في داخلها مثل تلك الظواهر،

ظواهر الإحياء الأدبي، فالمجتمعات التقليدية ترسم صورة خاصة لماضيها، بما في ذلك لغتها، صورة تتعرّض لتنقية دائمة في وعيها ولا وعيها، فتُتخذ كأصل لا ينبغي الانفصال عنه، كل انفصال هو نوع من التدهور والانحطاط؛ لأنَّ تلك المجتمعات أنشأت عبر التخيّلات السردية منظومة رمزية محكمة من القيم والآداب تستجيب لتخيّلاتها وليس لواقعها، وعليه فالانقطاع عن تلك الأصول المتخيّلة ابتعاد عن الأصل، يشمل ذلك على حدٍّ سواء كلاً من أوصياء الثقافة الرسمية والعامة، ولكن بأسلوبين مختلفين؛ فالفئة الأولى: تتعلّق بمعايير أسلوبية وموضوعات منمّطة تستجيب لتك الأساليب، وغالبا ما تتوافر في المعايير شروط تتّصل بقدرات النخبة وبراعتها التعبيرية التي تعتقد بأنّها تتميز بها عن العامة، ومثال ذلك، في النثر العربي القديم، مقامات الحريري التي انتزعت شرعية كونها المعيار الأمثل للغة والأساليب، وعليه فكلّ خروج على ذلك النموذج، يعدّ في نظر تلك النخبة انحطاطا متراجعا عن ذلك النموذج، واقترابا محتّما إلى الهاوية، ولهذا يجري دائما تضخيم مدرسي له عبر إحيائه بهدف مقاومة التحوّل الطبيعي الذي تسير فيه الأساليب.

أما بالنسبة للعامة: فالقضية تكاد تكون أكثر تعقيدا، فهي تُطوّر عبر الزمن أفكارا مناقضة لأفكار النخبة، وترى أن تلك النخبة تتحرّك في مجال مصطنع ومحكوم بمصالح خاصة قائمة على التواطؤ، ولهذا فإنها في آدابها تنتهك قواعد أدب النخبة، عبر السخرية والمبالغة والمحاكاة والتشخيص والفكاهة والروح الشعبي والضحك والمفارقة والتهريج والهجاء والمبالغات الإباحية المكشوفة، ولكنّها تطوّر عبر مخيالها منظومة قيم، تحتفي بالبطولة والغرائبية والمغامرة، وتنجح غالبا في التعبير عن ذلك، من خلال شطر القيم إلى ثنائيات متضادّة، مثالها الخير والشر، وبذلك فهي شأنها شأن النخبة تتعلّق بنموذج متخيّل من القيم، فتستدعي شخصيات متخيّلة أو شبه متخيّلة لتمثيل ذلك، وفي الوقت الذي يتبلور اهتمام النخبة حول الصيغ الأسلوبية يتجه اهتمام العامة إلى الصيغ الموضوعية، ولكن في الحالتين نجد عناية فيما لا نجده عند الطرف الآخر، فالعامة تبني تخيلاتها، وتحافظ عليها، عبر استدعاء الماضي واستعارته، فنموذجها متّصل بذاكرة جمعية، فيما النخبة تعنى أساسا بنموذج مرتبط بذائقة ما.

تتهدّد الآداب القومية مخاوف هي في حقيقتها مخاوف متخيّلة، لها صلة بالذائقة والذاكرة، ذائقة النخبة انحبست في نموذج متعال يُحتذى، فالحفاظ عليه، أمر يلازم النخبة، أما ذاكرة العامة، فمستباحة تتعرّض للانكسار والتغيير بفعل آليات التفكير الشفوي والتعبير الخاص به، فهي تتقبّل التغييرات الأسلوبية لأنَّ نموذجها التعبيري متحوّل لا يعرف الثبات، ولهذا فالمرويات السردية المعبّرة عن تلك الذاكرة تتعرّض لتغيير متواصل، فتختلف رواياتها باختلاف الأمكنة والأزمنة، بل إنَّ النسق الشفوي ومقتضيات التلقّي الحرّ تتدخّل في تكييف

كل مادة جديدة لتوافق التصوّرات الكبرى للعامة حول نفسها وذاكرتها، ولهذا تتضخّم متون المرويات السردية، وتتبدّل، وتتعرّض للتحريف، بحسب السياق الذي تروى فيه، كتضخّم كتاب "ألف ليلة وليلة" ، و"سيرة الأميرة ذات الهمة" . ويشمل ذلك السير الشعبية بأجمعها، فاختلاف رواياتها المعروفة، وتفكّك بعضها كالسيرة الهلالية، واندراج كثير من الحكايات فيها، يجعل منها مزيجا متحوّلا من الوحدات السردية التي تتقبّل التغيير والإضافة بصورة دائمة، وجميعها تخضع للإطار العام المتمثل بالبطولة والمغامرة.

يلزم التفريق بين الإحياء والتحديث، فإحياء نموذج أدبي تقليدي، يتعارض مع تحديثه، وكان النثر في القرن التاسع عشر أمام مفترق طرق واضح فيما يخص هذه القضية، ففكرة الإحياء كانت حركة فرضتها ضمنا تصوّرات وأحاسيس قيميّة وذوقيّة وثقافيّة لمقاومة الجديد الذي نظر إليه على أنّه تدهور للنموذج الجاهز والرفيع والمتخيّل والمتعالي، وقد انتصر ذلك جزئيّا في الشعر، منذ أن ظهر "ناصيف اليازجي "الإحيائي الأول في كل من الشعر والنثر، لكن البيئة الشعرية تلقّت فكرة الإحياء ولاذت به، وظل الأمر إلى وقت متقدّم من القرن العشرين، فيما اتسقت فكرة التحديث في النثر مع نفسها، وانتصرت في نهاية المطاف قبل ذلك بكثير.

وإذا ربطنا الأمور مجازّيا بـ"اليازجي "الذي كان في شعره ومقاماته من أوائل القائلين بإحياء النماذج الأسلوبية العليا في الأدب العربي القديم، نجد أنّ فكرته اتخذت مسارين، ومصيرين مختلفين، فقد تراجعت أهميته كشاعر، لكنه بدعوته الإحيائية ينتسب إلى كبار شعراء الإحياء، وإن لم يُلق الضوء على ذلك بصورة كافية، فقد وضع تحت التصرّف شرحا لديوان المتنبي، وحاكى القدماء في قصائده على نحو لا يقبل اللبس، وكشف عن شاعرية في ذلك، فغذّى الإحيائيين بزاد دام أثره قرابة قرن من الزمان، أما دعوته الإحيائية كناثر، ممثلة بالمقامات التي حاكى فيها النموذج التقليدي أسلوبا وغرضا ـ وطالما عرّضت للوصف والبحث ـ فسرعان ما اصطدمت بمكوّنات التحديث الصاعدة في عالم النثر في القرن التاسع عشر، فتفتّت بسرعة مقارنة بما وقع في الشعر.

وإذا ما نُظر إلى النثر بصورته التقليدية الموروثة، فاليازجي هو الومضة الأخيرة في مداره. بعده بدأت التحوّلات الكبرى، تشقّق العالم الأدبي للنثر، وتمزّق خلال القرن التاسع عشر، وأعيد تشكيل مكوّناته، وترتيبها على نحو مختلف تماما لما حصل في الشعر الذي ظلّ امتثاليا للنماذج العليا الموروثة إلى منتصف القرن العشرين تقريبا، وذلك يعود إلى أنّ المسار الأكثر أهمية في النثر كان يرتبط بالذائقة التي طوّرتها المرويات السردية خلال قرون طويلة، لكنه مسار لم يتم رصده ولا تقدير أهميته، بل أُهمل وهُمّش واختزل بدونية لا تُخفى، فيما كان الشعر والنثر المتكلّف، حاضرين كنموذج يمثل ثقافة النخبة. وفي ضوء كل

هذا يلزمنا الآن أن نقترب إلى طبيعة الموروث السردي الذي تمخّضت عنه الأشكال السردية الأولى للرواية العربية في القرن التاسع عشر، الأشكال التي تفاعلت فيما بينها لبلورة هذا النوع الجديد.

3. فاعلية الرصيد السردي.

ذهب "ريكور" إلى أنَّ "التراثية" هي المفتاح لتشغيل النماذج السردية، وبالتالي لتحديد هويتها، وتشكيل تراث ما يعتمد على تفاعل عاملين هما "المبتكر" و"الراسب". وإلى الثاني تعزى النماذج التي تشكّل أنماط الحبكات الخاصة بالأنواع الأدبية. ولكن ينبغي عدم إغفال حقيقة أساسية وهي أنَّ تلك النماذج ليست ماهيات أدبية ثابتة، إنما تنبع من تاريخ مترسّب طُمس تكوينه من قبل، وإذا سمح ذلك الترسّب بتحديد هوية أثر أدبي ما، فإن تلك الهوية لا تزول باستنفاد النماذج التي ترسّبت قبله.

وهنا تدخل أهميّة الابتكار، فالنماذج نفسها إنما نبعت من ابتكار أسبق، تتغير القوانين الأدبية تحت ضغط الابتكار، لكنها تتغيّر ببطء، بل إنّها تقاوم التغيير بسبب عملية الترسّب، وهكذا يظلّ الابتكار القطب المضادّ لقطب التراث، وهناك دائما متّسع للابتكار إلى حدّ أنَّ ما تمّ إنتاجه، هو دائما عمل فريد، فالقوانين التي تشكّل نوعا من القواعد التي تتحكّم بتأليف الأعمال الجديدة، تتجدّد بدورها بحيث يصير ما قبلها نمطا باليا، فكلّ عمل هو إنتاج أصيل، وكينونة جديدة في عالم الخطاب، ولكن العكس لا يقل عن ذلك صدقا، إذ يظل الابتكار سلوكا تحكمه القواعد، لأنَّ عمل الخيال لا يأتي من فراغ، فهو يرتبط، بطريقة أو بأخرى، بالنماذج التي يوفرها التراث، غير أنَّ بوسعه الدخول في علاقة متغيرة مع هذه النماذج. ويظلّ نطاق الحلول واسعا بحق بين قطبي التكرار الذليل والانحراف المحسوب، مرورا بجميع درجات التشويه المنظّم، فالحكايات الشعبية والأساطير والمرويات التراثية تقف قريبة من قطب التكرار، ولكن ما أن نترك وراءنا هذه المرويات السردية التقليدية حتى ينتصر الانحراف على القانون(3).

هذا التصوّر غير منقطع عن تصوّر "آيزر" للرصيد الذي تنبثق منه النصوص النوعية الجديدة، فرصيد النصّ الأدبي "لا يتكوّن فقط من معايير اجتماعية وثقافية؛ فهو يضم عناصر أدب الماضي بكل تراثه مع تلك المعايير" ووظائف الرصيد أنّه "يعيد صياغة العناصر الأدبية المألوفة بحيث تتحوّل إلى خلفية لعملية التواصل، ويقدّم إطارا عامّا يمكن وضع رسالة النصّ أو معناه فيه" وعليه فإنَّ "المعايير الاجتماعية والإيحاءات الأدبية التي تشكّل العنصرين الأساسيين للرصيد الأدبي تُستمد من نسقين مختلفين تمام الاختلاف، أولهما أنساق الفكر التاريخية، والآخر ردود الأفعال الأدبية القديمة تجاه المشكلات التاريخية"(4).

على أنّ التفسير الضيّق والمباشر لمفهوم النصّ الأدبي ووظيفته يوحي بفكرة القطيعة بين الأنواع ورصيدها؛ لأنّه لا يتلمّس الأبعاد غير المرئية في العلاقات، ولا يحفر في الموجهات الثقافية العامة التي ترسم للأنواع مساراتها الأسلوبية والبنائية والوظيفية. وإلى مثل ذلك أشار "ريكور" حينما قرّر أنَّ وجهة النظر التأويلية للتجربة الأدبية تختلف عن رؤية التحليل البنيوي المستندة إلى اللسانيات لها، فهي تذهب إلى أنَّ النصّ الأدبي وسيط بين الإنسان والعالم، وبين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان ونفسه. والوساطة بين الإنسان والعالم هي ما يصطلح عليها بالمرجعية، والوساطة بين الناس هي ما يعرف بالاتصالية، والوساطة بين الإنسان ونفسه هي الفهم الذاتي. والعمل الأدبي يتضمن هذه العناصر الثلاثة: المرجعية والاتصالية والفهم الذاتي. تبدأ المشكلة التأويلية حين تفرغ اللسانيات وتغادر، وهي تحاول أن تكشف ملامح جديدة للمرجعية ليست وصفية، وملامح للاتصالية ليست نفعية، وملامح للتأملية ليست نرجسية، مادامت هذه الملامح وليدة العمل الأدبي. بعبارة أخرى تقف التأويلية عند نقطة تتقاطع فيها الصياغة الصورية (الداخلية) للعمل الأدبي، وإعادة التصوير (الخارجية) للحياة[5].

تتفاعل عمليات الإنتاج والتلقي الأدبي، بما يمكن الاصطلاح عليه بـ"المجتمع الأدبي" الذي تتمركز اهتماماته حول هذه القضية، وبطبع المرويات السردية، وظهور الصحف، بدأ يتشكّل، لأول مرة، مجتمع أدبي عام، يختلف عن المجتمع المدرسي النخبوي الرسمي التقليدي الذي تبلورت ملامحه في المدارس الدينية والقصور والمجالس، وهذا المجتمع الذي لا يتقيّد بحدود واضحة، ولم يتجهّز لغويا وتاريخيا بصورة كاملة، تميّز بأنه مجتمع تواصلي، يتبادل أفراده الأفكار والرغبات والحاجات مباشرة، وكان حرّا في علاقاته؛ لأنّه لم يخضع بعدُ لتنميط ثقافي صارم، كان يبحث عن الاتصال بالماضي والحاضر عبر الإثارة والمغامرة والفرجة. وهذا المجتمع المتحوّل تاريخيا وذوقيا، يتفاعل مع المرويات السردية التي تستبطن تطلّعاته الثقافية البسيطة. ليس من المستغرب أن تنبثق الرواية العربية من المزيج المتخّلل للمرويات السردية، وليس من النثر الذي يتوافر على شروط الفصاحة المدرسية، فالرواية الأوربية، على سبيل المثال، تعدّ في إحدى تفسيراتها نوعا أدبيا مهجّنا تطوّر عن حكايات كتبت بالعامية، وليس باللاتينية التي اقتصرت على كتابة النصوص العلمية والنصوص المقدّسة[6].

كانت الثقافة الأدبية قبل القرن التاسع عشر تعبر عن نفسها بصيغتين، يمثلهما مساران متوازيان لم يقع بينهما تماس ملحوظ إلاّ في حالات نادرة، مسار الثقافة المدوّنة التي تمثلها الخاصّة، ومسار الثقافة الشفوية التي تمثلها العامّة، ولكل مسار تقاليده في إنتاج الثقافة وإرسالها وتلقّيها. وبظهور الطباعة، والتعليم، والصحافة، تداخل المساران، وأصبحت

الحدود بينهما شبه مفتوحة، وصار ممكنا للجميع بشكل عام أن يتعرّفوا إلى ثقافة وقع فيها لأول مرة نوع من التجانس في التلقّي، وإن كانت المخاوف مازالت مترسّبة في نفوس أتباع الثقافتين، صار بالإمكان قراءة المقامات بوصفها أدبا للخاصّة، والسير الشعبية بوصفها أدبا للعامّة، دون الاهتمام المدقّق بالخلفيّات الثقافية والتاريخية لكل تلك الأنواع الأدبية، وبهذا وقع اندماج نسبي، أدى إلى ظهور وعي جديد بأهمية الكتابة الأدبية بوصفها تمثيلا رمزيا للحياة والواقع والنفس.

4. العالم الافتراضي للمرويات السردية.

يلاحظ أنَّ العالم المتخيل الذي أنشأته المرويات السردية العربية القديمة، بما فيها السير الشعبية والحكايات الخرافية، عالم منقسم على نفسه بين الخير والشرّ، فأبطاله الرمزيون متعارضون في منظوماتهم القيمية والنفسية والاعتقادية، ويأخذ ذلك التعارض غالباً شكل صراع بين الأقطاب المتناقضة، فيُحلّ التعارض بانتصار الخير على الشرّ، ثم ينشأ مجدّداً بظهورهما، فالعوالم التخيّلية الافتراضية في تلك المرويّات تتألّف من تعاقب مستمر لنوازع متضادّة يجسدها أخيار وأشرار، وبذلك فمضمونها يقوم على نوع من صراع القيم الثابت. ومن اليسير وصف تلك المضامين بأنّها تجريدية، لها صلة بالتصوّرات الثقافية السائدة في عالم يرجع علّة حركته إلى مفهومي الخير والشرّ، فهي حركة سكون دائرية لا تفضي إلى نوع من التقدّم، فكلّما انهزم شرّ، استجدّ آخر، وليس ثمّة خير دائم.

يُختزل العالم في المرويات السردية إلى صراع حول جملة من الثوابت الإيجابية والسلبية التي يتكرّر ظهورها كموجّهات لأفعال الشخصيات، وهي تتوزّع لتمثيل تلك الثوابت، وما أن تستأثر قيمة ما بالأهمية إلاّ وتُواجه بقيمة مضادّة. والانتصار المؤقّت لإحدى القيم، يعني انتهاء وحدة سردية، وذلك قبل أن تظهر وحدة أخرى لمعالجة صراع انبثق من رحم الوحدة الأولى. فالحركة الدائرية لأبطال السير والخرافات وخصومهم محكومة بتناوب دائم، لا يوجد فيه منتصر أخير، ولا مهزوم نهائي، فما دام ثمة شرّ في العالم فينبغي أن يظلّ الأخيار في يقظة تامة، إذ سرعان ما يفاجئهم الأشرار.

وفي الوقت الذي يسعى الأخيار فيه إلى تحقيق عالم مستقرّ، يعمل الأشرار على زرع الفوضى فيه. وغالباً ما تكون الوضعية الأولية لعوالم السرد الشفوي القديم وضعية ثبات واستقرار، وينطلق الصراع في اللحظة التي يعبث فيها الأشرار بتلك الوضعية، ويخسرون، ثم تبدأ الحركة مجدّداً. فالثبات قرين الخير، والاضطراب لصيق الشرّ. وهذا التنازع المتواصل بينهما، لا يمكن أن ينتهي، لأنّه متّصل بالرؤية الدينية ـ الثقافية للعالم، تلك الرؤية التي تختزل تناقضات العالم إلى ثنائية ضدّية دائمة الحضور وهي: الخير والشر.

واستناداً إلى هذه الرؤية تتوزع المحاور الدلالية في السرد القديم، لتأخذ شكلها النهائي في صورة قطبين متنافرين. ويندرج أبطال السير الشعبية والحكايات الخرافية في فئة الأخيار، ويندرج خصومهم في فئة الأشرار، فالأميرة ذات الهمة، وسيف بن ذي يزن، وعنترة بن شداد، وأبو زيد الهلالي، والظاهر بيبرس، وعشرات غيرهم من أبطال الحكايات الخرافية في "ألف ليلة وليلة" و"مئة ليلة وليلة" و"الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة" ينذرون أنفسهم لمقاتلة الأشرار الذي يُفسدون العالم بضلالهم وشرورهم، فيغادرون بلادهم من أجل القضاء على الشرّ الذي يقع دائما في ممالك أخرى خارج دار الإسلام، وأحياناً يتسرّب إلى عالمهم حينما يقتحم الآخرون تلك الدار، ويفوزون إثر مصاعب جمّة، لكن الشرّ سرعان ما يندلع في مكان آخر، يقوم به أشخاص غايتهم هزم الخير والقضاء عليه، فيستعينون لذلك بالسحرة والمشعوذين الذين برعوا في ميدان الكفر والضلال.

لأسباب تتصل بنشأة المرويات السردية، ورواياتها الشفوية في عالم ذي ثقافة عربية ـ إسلامية، ينتدب الأبطال أنفسهم للدفاع عن قيم معبّرة عن تلك الثقافة، عالم الآخر وأبطاله يمثلون الشرّ، وهم يحيطون بعالم الخير من كل جانب، ويتوزعون إلى أحباش وروم وهنود، وينتمون إلى عقائد أخرى، وهم يختلفون عن الأخيار بثقافتهم وأعراقهم وعقائدهم، وهكذا يتوسّع المجال الخاص بصراع الأضداد ليشمل العالم القديم بأجمعه، ثمة في المركز عالم خيّر مهدّد بالخطر من شتّى جوانبه، وفي السير الشعبية الضخمة، على وجه الخصوص ـ وهي الأكثر تأثيرا في اللاوعي الجمعي، والتي صاغت المخيال الإسلامي، صوغا رمزيا، وقامت بتمثيله لمدة طويلة ـ يندرج الصراع في سياق وجودي وعقائدي وثقافي وعرقي شامل، فالعالم منشطر إلى عالمين، والشخصيات منقسمة إلى فئتين، وهنالك دائما تحدّيات قائمة، ما دامت المواجهة أبدية بين ما هو خير وما هو شر. على أنّه، وحتى في الحكايات الخرافية، فخلف حكايات الحب والغرام والضياع والاغتراب والمجد، تظهر المنظومات القيمية لتحدّد مسار الأفعال واتجاهاتها ودلالاتها.

يريد الأخيار إحلال الوحدة محلّ الانقسام، والوصول إلى تثبيت عالم مُشبع بالفضيلة والإيمان، لكنّ الأشرار يسعون دائما لتقويض ذلك وإفساده، ويُؤثِرون دائما هدم الفضائل ومناصرة الشرّ. وكلّما انتهت جولة من الغزوات والحروب والمنازعات، أعقبتها أخرى، في تناوب لا ينتهي، وتُغلق تلك النصوص الطويلة والعالم يمور بالشرّ، فيما يقتطف الموتُ الأخيار واحداً إثر الآخر، دون أن يتطّهر العالم من دنسه بصورة نهائية، الخير ينتصر لكنّ نبع الشرّ لا ينضب.

5. تفكّك المرويات السردية.

تمثّل المرويات السردية العربية أنموذجاً واضحاً للأنواع المتحوّلة في تشكّلها وتفكّكها؛ فشأنها شأن الآداب السردية الشفوية لا تعرف النقاء ولا الثبات النهائي، إلاّ من جهة تخيّل أنّها كذلك، وهي مهجّنة من عناصر متعدّدة امتزجت في سياقات أدبية، ثم حُوّرت، وكُيّفت، ودُمجت فيها عناصر أخرى في عصور لاحقة. ومن اللازم القول بأنّه كلّما جرى فحص لبنية المرويات السردية العربية القديمة، وفي مقدمتها الحكايات الخرافية والسير الشعبية، يظهر أنّها شبكة تجميعية معقّدة من الوحدات السردية ذات الجذور المختلفة، وأنّها بدورها تتناسل وتتكاثر، وتتبادل المكوِّنات فيما بينها، ويقترض نوع من نوع، فكثير من الوحدات السردية اندرجت في سياق السير والخرافات على حد سواء، وذابت في السياقات النوعية وأصبحت جزءاً من النسيج العام فيها.

أدرجت في سيرة "سيف بن ذي يزن" كثير من قصص العجائب، وقصص الجن، وقصص الحيوان، والأخبار التاريخية، و"ألف ليلة وليلة" ضمّت في إطارها الخرافي عناصر هي مزيج من السير الشعبية، وحكايات الحب، والقصص الديني، والأسفار، والأخبار، والإسرائيليات، وقصص الحيوان والجن. وقد تكامل تشكيل تلك المرويات طوال عدة قرون من الرواية الشفوية التي تحذف وتضيف بتأثير من حاجات التلقي.

إنَّ البنية الثقافية، بقيمها الدينية والاجتماعية قد تَحول دون رواية وحدة سردية تنافي النسق السائد من القيم، كما أنّها قد تضيف وحدات جديدة تفرضها تلك البنية ذاتها، وتحتاج إليها، وتبالغ فيها كالوحدات العجائبية والشبقية في "ألف ليلة وليلة". وهذا يفسّر اختلاف المرويات حسب الأماكن التي تروى فيها، وحسب الأزمنة. والمدونات التي عثر عليها لكثير من تلك المرويات، تختلف اختلافا كبيرا فيما بينها، ومثال ذلك "ألف ليلة وليلة" فرواياتها متعدّدة، وحكاياتها مختلفة. بل إنَّ الحكاية الاطارية الأساسية: حكاية شهريار وشهرزاد تعرّضت في كثير من النسخ لاختلاف واضح، وذلك ما تكشفه الطريقة التي تشكّل بها الكتاب من مناهل عدة، والطريقة التي تكوّنت بها السير الشعبية بصورة عامة(7).

وكانت تلك المرويات عرضة للتفكّك والاستبدال والإضافة، فـ"السيرة الهلالية" تفكّكت كثير من وحداتها الكبرى، وبدأت تروى بوصفها وحدات سردية مستقلة، وسيرة "الظاهر بيبرس" أضيف إليها ملحق مطوّل في تمجيد أسرة "محمد علي"؛ لأنّها كانت تروى في مصر على زمان العائلة الخديوية، مع أنّها كانت معروفة قبل ذلك، كما رأينا في شهادة "لاين" في الفصل الأول من هذا الكتاب. ويغلب أنَّ سيرة "الأميرة ذات الهمة" قد تغيّرت هي الأخرى، فـ"المقري" يشير إليها على أنّها "حديث البطّال"(8). والبطّال هو إحدى الشخصيات الشطارية فيها، وليس الرئيسة المعقودة للأميرة ذات الهمة، ثم ابنها عبد الوهاب، الأمر الذي يرجّح

أنّ الأجزاء الخاصة بـ"البطّال"كانت تروى منفصلة في القرن السابع عشر الميلادي، حيث كان يعيش المقرّي صاحب"نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب".

لعل أبرز ما توصف به المرويات الخرافية والسيرية هو استقلال الوحدات الحكائية فيها، فالإطار العام لتلك المرويات، إنما هو خيط ناظم يجمع تلك الوحدات وينضّدها واحدة بعد الأخرى، وفيما يبدو أنّ ترتيب الوحدات الحكائية يوافق المسار العام لسيرة البطل، إلاّ أنّ كلّ وحدة لها مكوّناتها وموضوعها، وباستثناء كونها تندرج في ذلك الخيط، فإنّ لها شبه استقلال عمّا قبلها وعمّا بعدها، يظهر ذلك بصورة أكثر وضوحا في"ألف ليلة وليلة"فلا ترابط بين الوحدات الحكائية إلاّ من ناحية كونها خرزات يربطها نسق التراسل بين شهرزاد وشهريار. وظلّت تلك العناصر تتفاعل فيما بينها، في ازدياد مطّرد، أدّى في نهاية المطاف إلى تفكّك النوع وتحلّله.

الأمر الذي يمكن أن ننتهي إليه، هو أنّ المرويات السردية العربية القديمة كانت في رحلة تحوّل نوعي مستمر، وأنّها لم تعرف الاستقرار النهائي، بالمعنى الكامل الذي يمكن التأكيد فيه أنّها أنواع ثابتة لها خصائص نهائية ومطلقة، فنحن نكاد لا نعرف البذور الأولى لها، ولا الإضافات التي لحقت بها، ولا الأجزاء التي حذفت منها، وتلك المشكلة لن تُحلّ إلاّ استنادا إلى دراسة تقارن بين النسخ، وتكشف مسار التحوّلات السردية فيها، وهو أمر صار في عداد الصعاب الحقيقية بالنسبة للحكايات الخرافية والسير الشعبية بسبب عدم توافر المتون المدوّنة لها، ناهيك عن أنّ الآداب الشعبية والخرافية تنهض في تعارض واضح مع فكرة التدوين الكتابي، الذي يحول دون انفتاحها تأثّرا وتأثيرا في المرجعيات التي تقوم بتمثيلها، فكلّ محاولة لتقييدها كتابيا ستفضي إلى وقف تطورها السردي والدلالي، وما وصل إلينا هو المدوّنات المتأخرة جداً التي كانت متداولة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

بين أيدينا الطبعات الشعبية التي اعتمدت تلك المدوّنات، وهي التي جعل الرواة منها مجرّد دليل لمتابعة الخط العام للأحداث. وكلّ الدارسين الذين اهتموا بموضوع رواية تلك المتون، خلصوا إلى أنّ المادة المرويّة كانت تتجدّد، إضافة وحذفاً، مع كلّ راو، وكلّ رواية، وفي كلّ بلد؛ فالروايات العراقية والشامية والمصرية والمغربية للسير الشعبية العربية الكبرى فيها اختلاف كبير فيما بينها، وروايات "ألف ليلة وليلة"تختلف باختلاف البلاد والرواة، ولهذا فإنّ بعض الوحدات الصغيرة كانت تتضخّم، حسب السياق الذي تروى فيه، لتصبح وحدة كبيرة وشبه مستقلة، وهذا الأمر يفسر ضخامة تلك المرويات والزمن الطويل الذي تستغرقه روايتها، وقد تتراوح بين عدة أشهر، وتصل أحياناً إلى سنة كاملة، كما هو الأمر بالنسبة لسيرة"الأميرة ذات الهمّة".

لم تطبع تلك المرويات كاملة أول الأمر، إنما كانت تطبع أجزاء متتالية، يكاد كل جزء يعنى بوحدة حكائية تمثل مغامرة كاملة يقوم بها البطل؛ فسيرة "الأميرة ذات الهمة" طبعت في سبعين جزءاً، وسيرة "عنترة" في خمسة وخمسين، وسيرة "الظاهر بيبرس" في خمسين، وسيرة "سيف بن ذي يزن" في سبعة عشر جزءاً، وهو أمر شمل السير الأقل شهرة وأهمية، حصل ذلك، قبل أن تُجمع في مجلّدات كاملة، فيما بعد. وهذا التقسيم إلى أجزاء بهذه الصورة التي انتهت إليها طباعة السير الشعبية يختلف عمّا أورده شاهد عيان لها في العقد الرابع من القرن التاسع عشر، وهو "لاين" الذي أوردنا وصفه لبعض تلك المرويات، وحتى "السيرة الهلالية"، طبعت منفصلة الأجزاء حسب المراحل الثلاث التي تكوّن الخط العام لمسيرة الهلاليين في التاريخ. وجدير بالذكر إنها جميعها نُشرت وشاعت قبل أن تباشر المجلات والصحف نشر الروايات المؤلّفة أو المقتبسة أو المعرّبة، والتي كانت في أول أمرها تحاكي تلك المرويات في العناية بالمغامرة والترحال والمفاجأة والنهايات السعيدة.

وعلى غرار تلك الوحدات المجتزأة من سياق المرويات السردية، وفي تقليد لا يخفى لعوالمها، وأبنيتها، وأساليبها. كان التماثل كبيراً بين تلك الأجزاء المطبوعة من السير والخرافات وكثير من حوادث الروايات وشخصياتها التي تكتب على غرارها، أو تقتبس وتحوّر أحداثها بما يوافق ذائقة التلقّي الشائعة آنذاك، الذائقة التي تمرّست في تقبّل المرويات السردية من قبل، وشمل ذلك، فيما يُختار للتعريب من روايات الفرسان والمغامرات والمطاردات التي تقع أحداثها على خلفيات تاريخية، وكثير منها تُغيَّر أسماؤها وتنشر بلا ذكر للمؤلف الأصلي، وأحيانا تحوّر أسماء الشخصيات والأحداث، ويشار إلى اسم الكاتب العربي أحيانا، وإهمال اسم المؤلف الحقيقي، كما سنقف عليه في مكان آخر بالتفصيل.

إغفال أسماء الرّواة في الآداب السردية الشفوية معروف، وبالإجمال فقد تداخلت المرويّات القديمة بالمؤلّفة والمقتبسة والمعرّبة، ومن الواضح أنّها كانت رائجة، فقد تخصّصت في نشرها مجلات كثيرة اقترنت بها دون غيرها، وشاعت، وكُثر طبعها ونشرها وتأليفها، وبدأت تلك المرويات تتفكّك وتتحلّل، وكأنها حكايات قائمة بذاتها، انفصلت عن السياقات الناظمة لها. وصار المتلقّون يتابعونها كحكايات شبه متكاملة، إذ غالباً ما يتعذّر، لكثير من الأسباب تتبّع السلسلة الطويلة التي قد يستغرق أمر طباعتها سنوات عدة. وكانت تنشر بوصفها حكايات للتسلية؛ لأنّها تقوم أساسا على المغامرة.

وقد لاحظ الطهطاوي ذلك منذ عام1867، في مقدمته لتعريب رواية" فينلون" لكنه اعتبرها حكايات بُتراً ومتقطّعة(9). وهي ذاتها كتب "الأكاذيب الصرفة" التي أشار إليها محمد عبده في عام 1881، وأورد أنّه "يذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع، وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلّة بقوانين اللغة، ومن هذا القبيل كتب أبو زيد، وعنتر عبس، وإبراهيم بن حسن،

والظاهر بيبرس. والمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير، وقد طبعت كتبه عندنا مئات مرات، ونفق سوقها، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلاّ زمن قليل"[10].

شهادة محمد عبده، فيما يخص تزايد الاهتمام بالمرويات السردية، وإقبال الناس عليها، حتى أنّها كانت تطبع بالمئات، لها قيمة توثيقية؛ لأنّها تكشف موقف رجل دين، يمثل الثقافة الرسمية، وقد سعى إلى منع هذه الكتب وتحريمها، كما سنرى فيما بعد، لأنّها تحول دون بناء الوعي النخبوي الذي كان يمثله الشيخ وأضرابه، ولكنها من ناحية أخرى تكشف تزايد أهمية هذه المرويات. ومن المؤكد أنّها ستصوغ وعيا خاصّا بتلقي الآداب السردية، وستمتثل النصوص المؤلفة والمعرّبة له، أو أنّها في الأقل تعيد توظيف كثير من ملامحها الموضوعية والبنائية والأسلوبية، وهو أمر يتّضح لكلّ مراجع لطلائع الروايات المذكورة في تلك الفترة. تداخلت المرويات السردية الموروثة، بالمؤلّفة، والمعرّبة التي امتثلت في عناصرها الأساسية للشكل الشفوي وبنيته وعالمه الافتراضي، طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكانت تلك المرويات الموروثة رصيدا قويا لا يجهّز النصوص الجديدة بالأساليب والأبنية فقط، إنما يزودها بالعوالم المتخيلة، وظل هذا الترابط بينهما قويا إلى العقود الأولى من القرن العشرين.

6. تفكّك الأساليب الموروثة.

من المعلوم أنَّ اللغة مادّة الأدب الأساسية، وهي تتعرّض للتغيّر والتحوّل لدواعي الاستعمال وتبدّل الظروف الثقافية. والثابت "أنَّ التطوّر اللغوي يحدث في مادة اللغة التي تؤلّف بنيتها وكيانها" أي "الألفاظ التي تبنى منها اللغة" وهذه الألفاظ "يُخضعها الاستعمال فتجدّ فيها خصوصيات معنوية ذات ظلال دلالية جديدة يستدعيها الزمان والمكان، وليست العربية بدعا بين اللغات؛ ذلك لأنَّ اللغات كافة تخضع لسنّة التطوّر، وأنّ الكلمة في كثير من اللغات مادّة حيّة يعمل فيها الزمان، ويؤثّر فيها، وتجدّ فيها الحياة فتتطور وتتبدّل، وربما اكتسبت خصوصيات معنوية أبعدها الاستعمال عن أصلها بُعدا قليلا أو كثيرا، وليست العربية بنجوة من الذي طرأ على غيرها من اللغات"[11].

ينتهي أيّ تحليل موضوعي لحال الأساليب السردية الشائعة في الأدب العربي إلى رصد ضربين راسخين ومتمايزين من أساليب التعبير اللغوي، يرتبط كلّ منهما بطبيعة الأدب الخاص به؛ فالمرويات السردية، ووسيلتها المشافهة، طوّرت الأساليب اللغوية المتّصلة مباشرة بالبنية الذهنية والذوقية للعامّة، ومعلوم أنَّ "العامّة" في الثقافة العربية لها موقع مهمّش على مستوى الفعل والتاريخ والوعي والهوية، وقد تجاوزت تلك الأساليب الشفوية عقبات التفاصح المغالى به الذي شاع في الكتابة النثرية الفصحى، ودمجت أساليب تلك المرويات

عناصر متعدّدة من اللهجات والصيغ الجاهزة، والأشعار الدارجة، والمقاطع الوصفية المنتزعة من سياقات كتب أيام العرب، وكتب الأخبار، وانطباعات الرحّالة، فضلاً عن مزيج متنوّع تتواشج موارده بلغات الشطّار والعيارين والبخلاء والمتطفلين والمكدّين؛ وبذلك تشكّلت تلك الأساليب لتعبّر عن المواقف الانفعالية والشاجية من جانب، وعن التطلّعات السرّية والمختزلة للعامّة تجاه العالم الذي تعيش فيه من جانب آخر. وأضفت السياقات الثقافية التي يترتّب فيها تلقّي تلك المرويات قيما اعتبارية خاصة عليها، وبذلك عمّقت الأبعاد الدلالية لأساليبها. وصُبغت تلك الأساليب بالخصوصيات البيئية المحلية المتنوّعة حيثما أُنشدت وجرى تداولها، فتقبّلت اللهجات المحكيّة.

كلّ هذا يؤكد أنّ أساليب المرويات السردية كانت دائمة التطوّر، لأنّها كانت مفتوحة على المكوّنات التعبيرية مهما كانت مصادرها، وساعد على ذلك التداول الشفوي لها إنتاجاً وإنشاداً وتلقّياً، فجاءت صياغاتها خليطاً من الإطناب والمخاطبة والحوار والمباشرة، فتضمّنت مزيجا متفاعلاً يشعّ بالدفء والإيحاء والعفوية والسلاسة، مع الأخذ بالحسبان التكرار والإسهاب وعدم الترابط الشائع في الصيغ الشفوية. وبسبب كل ذلك ظهر توافق واضح بين المتكّلم ووعيه الثقافي، فالرواة المتّصلون بالأوساط التي تتلقّى تلك المرويات ـ وعددهم كبير، كما بيّن لنا "لاين" من قبل ـ ركّبوا هم وأسلافهم هياكل تلك المرويات، ونقّحوا صياغاتها الأسلوبية عبر الزمن حذفاً وتبديلاً وإضافة، وتشبعّوا بعوالمها، وامتداداتها في الواقع الذي يعيشون فيه. كانوا يستقون لغتهم من الأوساط التي تتفاعل معها، ولذلك لا نجد بوناً واضحاً بين الشخصية وكلامها، فهما كلٌّ مندمج في سياق ثقافي واحد.

ولم يتردّد الرّواة في تكييف اللغات واللهجات والألفاظ والأشعار والحكم، والتهجين فيما بينها وصولاً إلى أسلوب خاصّ بمروياتهم. والرواية بوصفا نوعا أدبيا لم تكن بعيدة عن هذا النسيج المتنوّع من العناصر، فهي، كما ذهب "باختين" ظاهرة متعدّدة من ناحية الأسلوب واللّسان والصوت، وتتضمن وحدات أسلوبية غير متجانسة.. كالسرد المباشر، وإعادة تكييف المرويات السردية الشفوية والمكتوبة، وتتضمّن كتابات أخرى متنوعة: أخلاقية، وفلسفية، واستطرادات، وأوصاف أثنوغرافية، وأخيرا خطابات الشخصيات الروائية نفسها، وهذه الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة تتمازج عند دخولها إلى الرواية لتكوّن نسقا أدبيا منسجما، فتخضع لوحدة أسلوبية عليا تتحكّم في الكلّ... فالأصالة الأسلوبية للجنس الروائي تكمن في تجميع الوحدات المذكورة داخل الوحدة العليا الكلية، ولذلك فأسلوب الرواية هو تجميع، ولغة الرواية هي نسق من اللغات[12].

كان الرّواة يوفّرون مجال اتصال بين المتلقّين والصور المتخيّلة للنماذج البطولية العليا التي يتمّ استدعاؤها شفويا والتماهي معها طبقا لضروب متعدّدة، وبظهور الطباعة توسّع ذلك

المجال، وصار الإقبال على المرويات بشكلها المطبوع يسير بموازاة الشكل الشفوي، وينافسه. وهذا المجال الاتصالي أصبح مشبعا بتصوّرات تتضارب فيها حاجات جديدة للتعبير، مع رغبة عارمة في استحضار الماضي بصورته المتخيّلة التي تغاير الصورة الموثّقة والصارمة التي يقيّدها الإسناد في ثقافة الخاصّة. وكانت من قبل تواجه المتلقّين، في الأدب العربي القديم، مشكلة الفهم والاستيعاب، التي ذلّلتها المرويات السردية باعتمادها الأنظمة المباشرة والدافئة والشفوية للتعبير، واستعانت الرواية بهذا الأسلوب، فيما ظلّت الأساليب المتصنّعة مغلقة على العامّة، مُبهمة، مُتعالية، تحتاج إلى مهارات لغوية ومعجمية كبيرة، وأحيانا استثنائية، لحلّ ألغازها الدلالية، وكشف وجوهها البلاغية.

أما المؤلفات الكتابية، فسرعان ما غزاها التكلّف والمبالغة، وبسبب شيوع الأساليب المتصنّعة في الكتابة النثرية في الدواوين والمجالس والمناظرات والمجالات التعليمية الخاصة بتلقين علوم البلاغة وغريب اللغة، فإنّ السرود الكتابية، ومثالها المقامات، امتثلت تماما للتكلّف والمغالاة في التعبير الفصيح، وتدرّج الأمر فيها، تبعاً لتدرّج التفاصح، فأسلوب"بديع الزمان "غير أسلوب"الحريري" ، وأسلوب الأخير غير أسلوب"ابن الصيقل الجزري" ، وأسلوب "الجزري"ليس مطابقا لأسلوب"اليازجي"ناهيك عن كتاب النثر الديواني، فثمة استغراق متواصل في التكلّف وتعمّد الغموض والمغالاة في التصنّع، وبذلك أُجهز على البداهة الأسلوبية، وحلّ محلها الانتقاء المحايد للألفاظ الغريبة والغامضة والمهجورة، للتدليل على جدارة المؤلف، أكثر من الاهتمام بالأبعاد الرمزية والإيحائية التي تحتاجها النصوص السردية. وظهر بون شاسع يفصل المتكلّم عن كلامه، كما أنّ التأليف أصبح ميداناً لتجريب القدرات اللغوية لممارسي الكتابة، وقبل ذلك الامتثال لمعايير التصنّع كما استقرّت في القرون المتأخرة في كتب البلاغة.

لم يعد الأسلوب وسيلة للتواصل المباشر بين النصّ والمتلقّي، في المؤلفات السردية الكتابية، كما كان الأمر في المرويات السردية، بل أصبح الأمر مضمارا لاختبار الكفاءة التأليفية في رصف صيغ الترادف والتضادّ والجناس والطباق والتورية والاستعارة، والتمحّل في استثمار المعجم اللغوي بما يحتويه من غريب ومهمل وحوشي وملتبس ومتروك وغامض، وكل ذلك يحول دون إشاعة التراسل الحار والمباشر بين النصوص وألفاظها من جهة، والنصوص ومتلقّيها من جهة ثانية. ونسيت القاعدة الذهبية المعروفة التي سنّها من قبل"ابن المقفّع"حينما قال"إياك والتتبّع لوحشيّ الكلام طمعا في نَيل البلاغة فإن ذلك العيّ الأكبر" . جرى تثبيت معايير أسلوبية تجريدية ومتعالية، يصار القياس فيها بموجب دلالة اللفظة المفردة وليس السياق اللغوي الشفّاف المعبّر عن الحال الموصوفة حيث ينبغي للمفردة

أن تندرج في السياق المطلوب، وتمتثل لحاجاته التعبيرية، بهدف إنتاج دلالة نصّية وليس دلالة معجمية.

كل ما مرّ ذكره قد يفسّر جانباً من استبداد المفهوم الشائع للبلاغة في العصور المتأخّرة على أنه الكفاءة في نظم الصيغ البلاغية البديعية ورصفها، دون الاهتمام الحقيقي بالمظهر الإبلاغي والتمثيلي، فغاية البلاغة ليس الإبلاغ بأفضل الطرق وأيسرها وأوجزها، كما كان الأمر من قبل، إنما أصبحت البلاغة هي البراعة في التكلّف والتصنّع. وهذا يكشف الأزمة الداخلية للأساليب المتفاصحة التي كانت مجرّد معايير أسلوبية، يحاول الكتّاب تطبيقها بناء على قواعد مدرسية جرى تلقينها كمنظومة متلازمة من المعايير الجاهزة والنهائية، دون أن تتفاعل مع المرجعيات الثقافية والاجتماعية التي لا تعرف الثبات، إنما هي في تحوّل دائم. وبدل أن يصار إلى حل هذه المشكلة، فقد جرى عدّ الأساليب المتفاصحة هي المعيار الوحيد السليم للتعبير الدلالي الذي ينبغي أن يحتذى. وظل الأمر يتفاعل بكل تعقيداته إلى مطلع القرن العشرين.

7. مفارقة الأساليب: نموذج مفتوح وآخر مغلق.

يصحّ القول بأنَّ النثر العربي في القرن التاسع عشر انتهى إلى إفراز نمطين أسلوبيّن من التعبير اللغوي، لكلّ منهما خصائصه وسماته ودرجة تمثيله للمرجعيات الثقافية، ويمكن الاصطلاح على أسلوب المرويات السردية الشفوية بـ"نموذج التعبير اللغوي المفتوح" فيما يمكن الاصطلاح على التأليف النثري الكتابي بـ"نموذج التعبير اللغوي المغلق"؛ ذلك لأنَّ الأول، بفعل آلياته الداخلية الشفوية، ووظائفه التواصلية، ظلّ متفاعلاً مع المرجعيات، ولصيقا بها، بما يجعله يتقبّل كلّ التطوّرات الحاصلة والممكنة فيها، أما الثاني فقد جرّد معياراً ثابتاً ومتعالياً ومنفصلاً عن كل مقتضيات التعبير التي لا تعرف الاستقرار والثبات، ولهذا فقد كان يقترض خصائصه من ذخيرة التعقيدات المدرسية المتصنّعة للتعبير التي استفحلت في العصور المتأخرة، وقطع الصلة المباشرة بالعالم الحي، وأعاد تنميط صياغاته ضمن أفق محكم ومغلق من القيود فيما يتّصل بالإيقاع المسجوع الخاص بالوحدات التركيبية للتعبير، والجفاف والتكلّف والحذلقة.

استعمال النموذجين المذكورين من أساليب التعبير، أفضى إلى نتيجتين مختلفتين، فلغة الصحافة التي تعاظم تأثيرها بالتدرّج منذ منتصف القرن التاسع عشر، ارتقت بالنموذج الأول وطوّرته لأغراضها، وهذّبته وكيّفته لكل مقتضيات التعبير اليومي، وبالنظر إلى أنّه كان مفتوحا على المتغيّرات، فقد تقبّل استعمال الصحافة له، بما في ذلك تنقيح صياغاته المسهبة، والتخلّص من الأشعار المقحمة فيه، ولم تكن ثمة مسافة قاطعة بين لغة الصحافة والمرويات

السردية، وأمكن مع الزمن، تذليل الصعاب التي من المنتظر أن تظهر في تحوّل كبير مثل هذا؛ فالصحافة وأساليبها اللغوية كانت شيئاً جديداً آنذاك، فمُهّد الأمر للرواية بأنّ تأخذ به في أول أمرها، ثم كيّفته لأغراضها التعبيرية في الوصف والتخيّل، فصار وسيلتها التعبيرية. وسرعان ما تبنّت المعرّبات الأدبية المزيج الجديد. أما النموذج المغلق فقد استعمل في مجال آخر إذ تعمد بعض "الكتّاب" المضي في استخدامه، دون الانتباه إلى الأزمة الداخلية التي كان يعانيها، وأهمها الانغلاق على نموذج تعبيري تجاوزه الزمن، والتجريد والترفّع عن المتغيرات الحيوية في المرجعيات الثقافية، وكانت النتيجة محاكاة لأساليب القدماء في هذا المجال.

وصف العقّاد الأساليب الكتابية النثرية المتكلّفة في القرن التاسع عشر، التي تندرج ضمن النموذج المغلق، فقال: إنَّ الكتابة كانت "قوالب جامدة محفوظة تنتقل في كلّ رسالة، ويُزج بها في كل مقام، وتُعرف قبل أن يمسّ الكاتب قلمه ويليق دواته. وكانت للمعاني القليلة المحدودة صيغ وقوالب لا يعتورها التصرّف والتبديل إلاّ عند الضيق الذي لامحيص عنه، والإفلاس الذي لا حيلة فيه. وكانت أغراض الكتابة كخطب المنابر تعاد سنة بعد سنة بنصّها ولهجة إلقائها، ووحدة موضوعاتها، كأنّها تُعاد من حاكية لا تفقه ما تقول على آلات حاكية مثلها لا تفقه ما تسمع! وانحسرت الذخيرة اللفظية ـ التي تتناول منها الأقلام ـ في أسجاع مبتذلة، وأمثال مُردّدة وشواهد مطروقة، وآيات من القرآن تُقتبس في غير معارضها، ويَحذَر المقتبسون أن يغيّروا مواضع نقلها، وترتيب الجمل التي تسبقها وتلحق بها كحَذَرهم من تغيير حروفها وكلماتها. فإذا جمعتَ هذه الذخيرة المحفوظة بين دفتي كتاب فقد جمعتَ عندك كل ما خطّه المنشئون من قبل، وكل ما في نيتهم أن يخطّوه من بعد، واستغنيتَ عن الأقلام والأوراق والمحابر وأدوات الكتابة كلها، ومنها المنشئون والمحبّرون"(13).

ومضى العقّاد واصفا رغبة بعض الكتّاب في إحياء تقاليد الكتابة النثرية، ممثلة بالمقامات، وكاشفا تململ روّاد التجديد من ذلك "كان الاحتفال بالكتابة علامة الغيرة على اللغة والقدرة على مجاراة الأقدمين فيها، وكانت المقامة بأسجاعها ومحسّناتها مثلاً للكلام المحتفل به ودليلاً على العناية بأحياء القديم، في الوقت الذي كان أحياء القديم فيه هدف النهضة وغاية القدرة التي تؤهّل صاحب القلم لحمل أمانة الكتابة في العصر الحديث، فشاع أسلوب المقامة في مقالات الصحف، وفي مراسيم الحكومة، وفي كتب التاريخ، والجغرافيا، وفي نقل الكلام المترجم، وشرح الكلام المنقول. ولا جرم كان من التجديد أن يتنبّه روّاد التجديد إلى خطأ هذا الرأي، وأن يختاروا الأسلوب المرسَل لموضوعات الكتابة المرسَلة التي تُطلَب للفائدة وتحقيق العلم والفهم، ولا تحتاج من تجميل البلاغة إلى مقصد غير مقصد الإبانة والإقناع وصحّة واللغة، وما تنطوي عليه من صدق التعبير وسلامة لفظه ومعناه"(14).

بنى الامتثال للمعايير النثرية الموروثة موقفا أخلاقيا متماسكا، فليس يمكن بسهولة التخلّي عن معايير ارتفعت في وعي الكتّاب إلى قواعد نهائية لكلّ تعبير نثري، فالمثال الأعلى لـ"ناصيف اليازجي"في"مجمع البحرين"على سبيل المثال، هو مقامات الحريري، ولأنّه كذلك، وصفه"لويس شيخو"بأنه"عمدة البُلغاء في وقته"[15]. ورسوخ مبدأ المحاكاة ذاته، هو الذي دفع بـ"مارون عبود"إلى القول ـ على الضدّ مما قاله "شيخو" ـ بأنَّ "اليازجي"يستوحي الكتبَ القديمة، ولا يستلهم غيرها. . وكأنّه ذات مجرّدة عن المكان والزمان"[16]. ولم يكن ذلك بخاف عن"جورجي زيدان"الذي أكّد أن"اليازجي"أودع في مقاماته من"فنون الإنشاء وصناعات البديع، ومن غريب اللغة ألفاظها المنتقاة، وأمثال العرب والآيات الشريفة، ما دلّ على طول باعه وغزارة محفوظه، وذلك فضلا عمّا أودعها من المسائل العلمية في كل فنّ، وما ضمن شرحها من تواريخ العرب وأنسابهم ووقائعهم"[17].

كان الشعور الخاص ببعث الأساليب النثرية للقدماء قد بدأ يتفاقم، وهو شعور يعبّر عن حس لغوي مجرّد عن فهم البعد التعبيري والتمثيلي للأدب، الذي أتخذ صيغته الأخيرة عند "اليازجي"باعتباره حاملا لمعرفة لغوية وبلاغية وليس تشكيلا لسانيا تمثيليا، ولهذا، كما يقول "هاملتون جيب"أوقف"اليازجي"حياته على بعث اللغة العربية، والعودة بها إلى سابق مجدها، وتخليصها ممّا علق بها من شوائب التجديد في الأسلوب والمعنى، وهو أعظم عالِم عربي في عصره دون نزاع. . . غير أنَّ عمله هذا كان اعتباطيا، إذ قام على التنكّر لكلّ ماله علاقة بروح العصر"[18]. وكان"شيخا من شيوخ الأدب العربي تأخر به الزمن"[19].

ليس غريبا أن توصف مقاماته بأنّها غير صادرة عن أية حقيقة، وإنما إنشاء وتقليد لا غير، ولا جدّة فيها ولا صدق، بل هي"تمارين في الفصاحة والبلاغة استوحاها من ناثري العهد المدرسي"[20]، فجاءت باردة باهتة اللون لا ابتكار فيها، هدفها محاكاة النماذج العليا الموروثة فحسب. لم تكن هذه الأحكام خاطئة بحقّ"اليازجي"، فهو نفسه رسم في مقدّمة"مَجمع البحرين"الهدف الامتثالي لكتابه الذي اقترن بأمرين متوازيين أراد"اليازجي" تحقيقهما: الوظيفة اللغوية بتقليد أساليب القدماء، فقد أكد أنّه تحرّى في كتابه ما استطاع من"الفوائد والقواعد، والغوارب والشوارد، والأمثال والحِكم والقصص التي يجري بها القلم، ويسعى لها القدم، إلى غير ذلك من نوادر التراكيب، ومحاسن الأساليب، والأسماء التي لا يعثر عليها إلاّ بعد جهد التنقير والتنقيب"ثم المحاكاة السردية لروّاد المقامات إذ يعترف بأنّه جاء متطفلا على"مقام أهل الأدب من أيمّة العرب، بتلفيق أحاديث تقتصر على شبه مقاماتهم من اللقب"وذلك إنما هو حسب قوله"ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول"[21].

وفي الأمرين كان"اليازجي"محاكيا من الدرجة الأولى، ومع أنَّ مقاماته استأثرت بأهمية

بالغة في عصرها؛ لأنّها كانت بيانا يهدف إلى إحياء التقاليد الكلاسيكية للكتابة العربية، وامتدادا للأساليب الرفيعة في التراث النثري القديم، وبخاصة أنَّ سؤال المغايرة لم يكن مطروحا بوضوح، فالمحاكاة هي النموذج الأمثل للإبداع في كل تصوّر إحيائي، ولكنّ تلك القيمة سرعان ما انهارت حينما اكتسب الأسلوب المرسل الطلق في الكتابة موقعه الشرعي في الرواية والصحافة، وجرت عملية واسعة لإعادة تقويم جهود "اليازجي" ليس في ضوء المؤثّرات التي تأثّر بها، ونهل منها، وحاكاها، إنما في ضوء المعايير الجديدة التي غزت الكتابة بكل أنواعها. فُهمت محاولة "اليازجي" بأنّها أشبه بعملية إحياء لأسلوب محتضر، قدّمت حلا مؤقتا، لكنه غير مسعف، لذلك الأسلوب من الانهيار بعد مدة وجيزة. على أنَّ الأمر لم يقتصر على "اليازجي"؛ فقد حذا حذو الحريري والسرقسطي وابن الصيقل الجزري وكتّاب النثر الديواني عدد من كتّاب المقامات والنثر خلال القرن التاسع عشر منهم: البربير، والمنيّر، ونيقولا الترك، والآلوسي، والأحدب، وإبراهيم اليازجي، وعبد الله فكري، وغيرهم كثير.

ويحسن أن نتريث قليلا عند الأخير منهم، فله مقامات يحاكي بها القدماء؛ وكتابته النثرية ظلت مهيمنة إلى أواخر القرن التاسع عشر ضمن النموذج اللغوي المغلق. أورد "علي مبارك" في كتابه "نخبة الفكر في تدبير نيل مصر" قول الشدياق عنه "ممّن برع في هذا العصر، وحقّ له به الفخر، في الإنشاءات الديوانية، وهي عندي أوعر مسلكا من المقامات الحريرية، الأديب الأريب الفاضل العبقري عبدالله بك فكري المصري، فلو أدركه صاحب المثل السائر (=ابن الأثير) لقال: كم ترك الأول للآخر؟"[22]. ووصفه "حسين المرصفي" في كتابه "الوسيلة الأدبية" بشيء مماثل كما ينقل عنه "علي مبارك"، قال: هو "الأمير الجليل، صاحب الوقت الذي لو تقدّم به الزمان لكان له بديعان، ولم ينفرد بهذا اللقب علاّمة همذان، عبدالله بك فكري"[23].

وليس ذلك بكثير على "علي مبارك" إذ كان "فكري" هو الذي راجع كتابه "علم الدين" من ناحية الصياغة اللغوية. كما وصف بأنّه كان "محبّرا طويل الباع في الإنشاء متفنّنا في ضروب الكلام، راسخ القدم في علوم البلاغة ذلق اللسان"[24]، وهو الذي "لعب دورا كبيرا في إعادة الكتابة الديوانية إلى "العهد الجديد" من عهود الصنعة البديعية" و"حافظ على الأداء البديعي في رسائله وكتاباته"[25].

لاتكمن قيمة "اليازجي" و"فكري" بحسب شهادات التقدير التي أوردناها، في كونهما مجدّدين، إنما في كونهما محاكيين، فالمعيار هو المحاكاة، ويكون الناثر مجيدا بمقدر امتثاله وليس بدرجة خروجه، المعيار يشدّ الكاتب إلى الوراء، وقيمته لا تتأتّى من رغبته ولا من قدرته في القول، إنما من قابليته على التقليد الصحيح، وهذا ضرب من التأزّم النموذجي لأنّه

يعاند مسار التاريخ، ويستحضر من الماضي البعيد صيغا جاهزة. هذا النسق الأسلوبي بدأ يترنّح في نهاية القرن التاسع عشر، فالنثر راح يستجيب للتغييرات الجديدة، واحتاج ذلك تحديث الأساليب المرسلة، وبدأ النثر القديم بسجعه وطباقه "يفسح الطريق لأسلوب مرن وسهل على القارئ العادي، وقريبا من نهاية القرن التاسع عشر، كان الأسلوب النثري لعدد من الكتّاب العرب الحديثين يحمل النزر القليل من مشاكلته لنثر عصور الانحطاط "[26].

8. انهيار الأساليب المتكلّفة.

ومن أجل كشف الخلفيّة المسبّبة لانحسار الأسلوب المتصنّع، لابد من الإشارة إلى الحراك الثقافي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ففي مصر، على سبيل المثال، لم تكن هناك أية جريدة ناطقة باللغة العربية قبل عام1860، والجريدة الرسمية الوحيدة توقّفت عن الصدور لأسباب مالية، ولكن السنوات العشرين اللاحقة شهدت تزايدا مثيرا للانتباه في عدد الصحف التي بلغت العشرات، وحسب إحصاءات تقريبية فإنّ قرّاء الصحف خلال ثمانينيات القرن التاسع عشر لم يكن يقلّ، في جميع الأحوال، عن سبعين ألفا، وبعض تلك الصحف كانت تستعين بالعامية المصرية كالتي أصدرها "يعقوب صَنُوَع" و"عبدالله النديم" ، وكان الإقبال عليها منقطع النظير، والأمر الجدير بالملاحظة هو أنّ المقالات غير المترابطة والمملوءة بالنثر البياني والمحسّنات البديعية قد أخلَت الميدان بدرجة واضحة لأسلوب حديث في الكتابة الصحفية، فرضت تقنيات الصحافة المطبوعة والتلغراف على الكتابة أنماطا أسلوبية مختلفة كثيرا عمّا كان سائدا في القرون الوسطى من النثر المسجوع والمحسّنات اللغوية التي كانت لازمة للحفاظ على النصوص من أخطاء الناسخين، وساعدت الأنماط الجديدة، الموجزة، والواضحة، والمشتقّة من واقع الحياة على إدخال نمط نثري جديد، وربما تشكيل وعي جديد لدى القرّاء، وهذه التغييرات بدورها زادت من إيصال الآداب المطبوعة[27].

كان "اليازجي" و"فكري" معارضين للقدماء بالمعنى الأدبي لمفهوم المعارضة، أي مطابقتهم بالموضوع والشكل والقصد والأسلوب. هذا النمط من الرغبة في الكتابة ينشأ حينما تتصلّب معايير التعبير الأدبي، إلى درجة تصبح فيها سدّا يحول دون التفكير في الخروج عليها، إنما تصبح غاية الكتابة هي في تقليد نماذجها العليا، وكانت مقامات البديع والحريري قد تعالت في الوعي الكتابي النثري لتصبح الدستور الأسمى لكل كتابة نثرية عربية في القرون الوسطى، وهذا يرتبط بالتصوّر التقليدي المتصل بمنظومة ثقافية يتحرّك فيها الزمن من الأفضل إلى الأسوأ اعتمادا على ثنائية ضدّية بين الماضي والحاضر، فكلما تدنّى الحاضر اكتسب الماضي قيمة أكبر، غير أنّ دلالة الزمن لا تتوقف على هذه الثنائية القطبية، إذ بداخلها عنصر ثالث هو المستقبل، يجب أن يبنى على منوال الماضي، فالماضي هو النموذج الأمثل الذي تسعى لإحيائه وإعادة بنائه، وعندما تواجه هذه المجتمعات أزمة قيمية لا تجد

لها حلا، فإنها تبحث عن صيغ موغلة في القدم أملا في إحياء ماض حقيقي أو متخيّل[28]، لكن هذه التصوّرات لم تكن قادرة على وقف الحراك الذي كان يمور في عمق المجتمع والثقافة والأدب.

أشار "عبد الفتاح كيليطو" في الفقرة الأخيرة من كتابه "المقامات" إلى التحوّل الذي ظهر في مفهوم الأدب في العصر الحديث، وذلك حينما وجد الأدب العربي نفسه أمام مفترق طرق، خلال القرن التاسع عشر، إذ بدأت تتبلور فكرة قبول الأدب بمعناه الحديث. ولأنّ الإنسان لا يصفّي حساباته مع الماضي بالإشاحة عنه، فسيكون مفيدا الانكباب على هذا التحوّل والقيام بجرد لما كسبته الثقافة العربية (أو خسرته) في هذا التحول[29]. وفي كتابه "لسان آدم" حاول، من خلال الوقوف على نموذج مقامات الحريري، أن يقدّم وصفا لجانب من ذلك التحوّل، وبوضوح أشار إلى أنّ "الحريري" الكاتب الأعظم انتشاراً بين القراء ما بين القرن الثاني عشر، والقرن التاسع عشر، صار اليوم منسيّاً للغاية. لقد تعرّضت الأنساق الأدبية لتحوّل عميق في العالم العربي نتيجة للتأثير الذي مارسه الأدب الأوربي، فصار الحريري رمزاً لكتابة لا يجب إعادة إنتاجها. نكتب اليوم ضدّ "الحريري"[30].

ولمّا كان "كيليطو" يتحدّث عن "أنساق" فمن الواضح أنّ "الحريري" قد طوّر نسقاً في التعبير الأدبي إلى درجة انغلق فيها على نفسه، فأعيدت فيها صياغة البلاغة العربية في ضوئه. وحسب "كيليطو" ففي الحقبة الكلاسيكية، كان الكتاب الذي يجد فيه كلّ عربي نفسه هو "مقامات الحريري" فتلك النصوص كانت تسوق القارئ في التعرّجات المختلفة للأدب القديم: الشعر والنثر، الأنواع الشعرية والسردية، البلاغة، الأمثال، والشخصيات المثلية.. منذ صدور المقامات حظيت بمرتبة رفيعة، المرتبة العليا، فتفوّقت بذلك على جميع الكتب الأخرى.

كان هذا الكتاب بالنسبة للجميع، مجموع الأدب، وحصيلة كلّ الكتب السابقة. ولم يكن تعظيمه، خارج اللغة العربية، بأقل تألّقاً: تُرجم، واحتفي به في السريانية، والفارسية، والعبرية، والحال أنّه حين يبلغ كتاب مثل هذه الدرجة من الامتياز، فإنّ جهد الإبداع ينكبح. من العبث، بعد المقامات، الكتابة والاستمرار في الكتابة. إنّ الفشل الذريع لكل أولئك، وما أكثرهم، الذين قلّدوا "الحريري" هو من هذه الناحية ذو دلالة. والمؤلّف نفسه لم يكتب شيئا بعد رائعته، إن لم يكن مؤلّفين متواضعين في النحو. بعد أن كتب الكتاب، لم يبق سوى الاكتفاء بالشرح أو الصمت. وهكذا كانت المقامات خاتمة إبداع الآداب العربية[31]. وانتهى "كيليطو" إلى أنّ "الحريري" شخصية "أنجزت مأثرة تسمو بها على عامّة البشر وتجعل منها موضوع خطاب إعجاب" شخصية، بلغت "مرتبة سلف أسطوري مجيد وراسخ"[32]. فكيف، وتحت أية ظروف تمزقت تلك الأسطورة؟

يلزمنا أن نمضي مع "كيليطو" الذي رسم لنا مسار انهيار أسلوب المقامة، ومن ثم انهيار "الحريري"، وبالإجمال انهيار الأساليب المتكلّفة، وما يفضي إليه ذلك من تمزّق وحيرة، فيقول: اليوم مات "الحريري". . لم يعد العرب يتعرّفون على أنفسهم في الصورة التي تعكسها عنهم المقامات. بل قد يحصل لهم أن يتساءلوا كيف استطاع مثل هذا المؤلّف، في الماضي، أن يثير كلّ هذا الإعجاب. ويعتقدون أنّهم قد فسّروا كلّ شيء حين يحيلون على انحطاط قد يكون أصاب الآداب العربية، ويكون "الحريري" أحد المسؤولين الرئيسين عنه. إنّ المؤلف الذي أبهج القرّاء طوال ثمانية قرون، لم يعد يُنظر إليه إلاّ كمشعوذ متغضّن وساحر رهيب، وإليه يُنسب "الجنون" الذي استبدّ بالذوق الأدبي الكلاسيكي.

هذا الانقلاب في الموقف إزاء "الحريري" بدأ انطلاقاً من اللحظة التي اكتشف فيها العرب الأدب الأوربي. قياساً إلى هذا الأدب، فإن المقامات وعدداً كبيراً من النصوص القديمة يُحكم عليها بالتصنّع، والتفخيم، والطنين، وباختصار فهي غير قابلة للقراءة. عدم الأمانة هذه للتراث الكلاسيكي تسبّب إحساساً بالخطأ وانزعاجاً عميقاً. فمن جهة: لا يقبل العرب صورتهم الماضية التي يقدّمها لهم "الحريري" (باعتبارها صورة رمزية لكتابة بالية) لكنّهم، من جهة أخرى، ينقادون بصعوبة إلى التسليم بأنّ نتاجهم الأدبي لم يعد سوى انعكاس باهت للأدب الغربي، لذلك لا يتبنّون نموذجاً لهم لا "ألف ليلة وليلة" ولا "المقامات" ولا الأدب الغربي. وفي نهاية المطاف، فإن غياب كتاب نموذجي يتطابق مع غياب نموذج. وبالنسبة لعرب اليوم الكتاب هو ما لم يعد موجوداً وما لم يوجد بعد[33].

النتائج التي توصّل إليها "كيليطو" على غاية من الأهمية، لكنها تشتغل في ضوء واقع الأدب العربي في النصف الثاني من القرن العشرين، وليس خلال القرن التاسع عشر، القرن الذي بدأ فيه نوع من التحسّس تجاه نفوذ "الحريري" بوصفه رمزا للأسلوب المتصنّع، ففي تلك الحقبة المملوءة بالتمخضّات والتحوّلات جرت في آن واحد عملية إحياء "للحريري" وعملية تخطّيه، وذلك يعود من جهة إلى أنّ التشبّع بأسلوبه قد بلغ الذروة، فصاغ الذائقة التقليدية في الكتابة النثرية، ومن جهة أخرى إلى الإحساس بأنّه كفّ عن وظيفته التعبيرية، ولم يعد قادرا على القيام بمهمة التمثيل المطلوبة. وعليه فالنتائج التي توصل إليها "كيليطو" لا تأخذ في الاعتبار المؤثّرات المتفاعلة آنذاك، ولهذا فهو يتحدّث عن "حقائق" منجزة بالنسبة له. لكنّ أمرها لم يكن محسوما في تلك الفترة.

عدّ "الحريري" عقبة كأداء في وجه التطور في أساليب التعبير، ولكنّ الأساليب المنشودة البديلة، لم تأت من الغرب، كما انتهي "كيليطو" إلى ذلك، فاستشعار الحيرة فيما يخص الأساليب المناسبة كان قد انبثق في الثقافة العربية في القرن التاسع عشر قبل المؤثّر الغربي، الذي تأخّر طويلا. كان سجال الأساليب قد اندلع قبل أن تتمّ علاقة مباشرة بالأدب الغربي،

والواقع ـ وهذا ما يغفله "كيليطو" ـ فإنّ المنازعة بين الأساليب انبثقت قبل ذلك بكثير، فالمرويّات السردية، وفي مقدّمتها السير الشعبية والحكايات الخرافية، كانت، فيما نرى، قد تشكّلت بهدف تلبية مطالب المخيال العربي ـ الإسلامي العاميّ المهمّش الذي أقصته ثقافة رسمية متفاصحة، ونجحت تلك المرويات في تمثيل المطالب الخاصة بذلك المخيال، طوال قرون عديدة، وفي خطّ مواز لهيمنة الأساليب المتفاصحة، وهي أساليب كان حضورها واضحا كونها وسيلة لتدوين الثقافة المتعالمة: الدينية والتاريخية والفلسفية والمعارف اللغوية، ولكن بجوارها تماما، وبعيدا عن الأضواء.

كانت الأساليب المرسلة الحرّة تحقّق تطوّرات على غاية من الأهمية، لكنها ظلّت دون رصد يبيّن مزاياها، ومن ذلك الأدب الجغرافي الذي تقع في الوسط منه كتب الرحلات، وقد نأى بنفسه عن التصنّع الذي اكتسح التعبير منذ القرن الخامس الهجري، ومنه فن الخبر الذي تمثله المدونات الكبيرة، ومثالها كتب الطبقات بأنواعها، وكتب التراجم، ومنها السير الموضوعية والذاتية، وهي غزيرة في التراث الأدبي، وبعد ذلك تأتي المرويات السردية ذات الأساليب المشبعة بالدفء الخاص ببلاغة العامة كالسير الشعبية والحكايات الخرافية. هذه الأشكال الأسلوبية المتنوّعة والشائعة والمتطوّرة بفعل التداول الشفوي الذي لم يربطها بمعايير نهائية لم يجر وصفها، ولم يُكتب تاريخها، بل نُظر إليها من الثقافة المتعالمة نظرة دونية، وعلى أنها منحطّة، وساقطة. وهي التي ورثها تدوين المرويات السردية في القرن التاسع عشر، وقُبلت تلك الأساليب وشاعت، قبل أن يتمّ التعرّف إلى الأساليب الغربية، ولم يلحظ "كيليطو" ذلك، ولم يُدخله بوصفه العنصر الأكثر أهمية في رهان الأساليب في ذلك الوقت. القول بالمؤثّر الغربي في تلك الفترة قول يفتقر إلى الدقّة، وهو يحتاج إلى إعادة بحث، من أجل ترتيب الحقائق مجدّدا في ضوء الواقع الثقافي للقرن التاسع عشر.

كنّا أشرنا أكثر من مرة إلى أنّ الأدب السردي في ذلك القرن ورث تركة أسلوبية من نوعين: متفاصحة، جرى حولها جدل انتهى بعد مدة طويلة إلى الاستغناء عنها شيئا فشيئا، وأخرى طبيعية ومرسلة ومفتوحة، كانت محلّ استهجان من الثقافة الرسمية من قبل، لكنّها استخدمت في التعبير النثري، وتمّ تبنيها بعد تطوير جرى عليها، وظهرت في الروايات المبكرة منذ منتصف القرن التاسع عشر، على يد "خليل الخوري" و"فرنسيس مرّاش" ثم "سليم البستاني" و"جورجي زيدان" وغيرهم. وظلت مُشرعة على التطوّرات اللاحقة. والأمر الذي لم يثر انتباه باحث متّقد الذكاء مثل "كيليطو" هو الصعوبات الناشئة، التي تبلغ أحيانا درجة الاستحالة، في موضوع استعارة الأساليب، فالكلام بوصفه ترتيبا اختياريا من النظام المعياري للغة، كما هو الأمر في الأساليب الأدبية لا يستعار من الآخر.

إنّه ممارسة أدبية تتمّ في سياق ثقافي يضفي عليها، بتأثير من التلقّي، سماتها الخاصة. فلم يستعر العرب الأساليب المتفاصحة من غيرهم، قبل ذلك، إنما تطورت استنادا لحاجات التعبير والتلقّي ضمن سياق ثقافي خاص، وبالتناظر لم يستعيروا الأسلوب المرسل، إنما ورثوه عن المرويات السردية التي تفكّكت، وطوّروه ليوافق النوع السردي الجديد. وتطوُّر النوع الروائي كان إلى هذه اللحظة يرافقه تطوّر في الأداء اللغوي، فالنوع يتطوّر بأسلوبه، والأسلوب يتطوّر بالنوع الذي يعبّر به.

ينتهي كل من الأسلوب والنوع إذا انفصلا عن بعضهما، وإذا انغلقا على بعضهما بصورة تامة. وقع ذلك في الحالة الأولى مع المرويات السردية التي انفصلت البنية السردية المكوّنة لشروط النوع عن الأسلوب الخاص بها، فتفكّك النوع، وتطوّر الأسلوب حينما ورثه نوع بديل متّصل بفضاء السرديات نفسه، ووقع ذلك في الحالة الثانية مع المقامات حيث انهار النوع وأسلوبه لتشابكهما التام، وتلازمهما الكامل. ينبغي دائما أن تُترك مسافة رمزية تتفاعل فيها الأنواع والأساليب بحرّية تتيح إمكانية تطورهما معا.

لا يخفى أنَّ الأساليب الأدبية تستجيب لمعايير الذوق السائد، وتتحوّل بتحوّلها، ولا نعدم أن نجد كتّابا يتطلّعون إلى تحديث الأساليب، ويقومون بذلك، فيلاقون عَنتا في بداية الأمر، لكنّ ذلك بذاته يتسبّب في ترقية الذّوق وتطوّر الأساليب، فالأساليب لا تتطوّر عبر محاكاة النماذج الجاهزة فيها، إنما في الانحراف التدريجي والمتواصل عنها، كما أنَّ الأساليب يجري تقديرها في سياق ثقافي معيّن دون آخر، فإذا لم يعد اليوم مقبولا أسلوب الحريري؛ فذلك لا يعود إلى أنّه ضعيف وركيك؛ إنما لأنَّ الذوق الثقافي وجد أساليب أخرى تفوقه قدرة على التعبير عن حاجاته، وتتوافق مع متطلباته. إلى ذلك فالأساليب يجري تقديرها أو رفضها بحسب الحالة الثقافية للوسط الذي يتلقّى الكتابة، وتصلُح "مقامات الحريري" و"ألف ليلة وليلة" أن تكونا مثالا على ذلك، فكتاب "الحريري" الذي اكتشفه الأوربيون في القرن التاسع عشر، بفضل المستشرق "سلفستر دي ساسي" وتُرجم إلى معظم اللغات الأوربية الحية، فيما بعد، لم ينجح أبداً، في غزو جمهور غربي عريض، وظلّت معرفته محصورة ضمن المتخصّصين في الأدب العربي الذين يرون في معظمهم، وعلى غرار "أرنست رينان" أنّه "كتاب في الظاهر، تافه في العمق، والذي إذا قوّمنا شكله حسب أفكارنا الأوربية يتجاوز كل ما يمكن تصوّره في مجال "سوء الذوق"[34].

وإذا قورن أمر كتب الحريري بكتاب "ألف ليلة وليلة" الذي غذّى المخيال الغربي بصورة الشرق المطلوبة والمرغوب فيها، فإنّه، طبقاً لكل المعايير كتاب خاسر. ولكن، حينما نقلب وجه المقارنة، وننظر إلى الكتابين في سياق الثقافة العربية القديمة، فلا نجد إلاّ إشارات هامشية عن "ألف ليلة وليلة" عند المسعودي وابن النديم، وبدرجة أقل من ذلك عند

التوحيدي والمقرّي. وأهم الإشارات تلك التي يوردها ابن النديم، الإشارة التي يكتنفها الازدراء العميق، فالكتاب غث بارد في ذهن ذلك المفهرس الكبير[35].

وحده كتاب "الحريري" استأثر، في الثقافة العربية، منذ صدوره إلى القرن التاسع عشر بأكثر من ثلاثين شرحاً، كما يقول "بروكلمان"[36]. فما الذي دفع بـ "رينان" إلى وصف كتاب "الحريري" بأنه "تافه في العمق"؟ وما الذي جعل ابن النديم يصم كتاب "ألف ليلة وليلة" بأنه "غث بارد"؟ فيما، على العكس من ذلك غزا الكتاب الأول جمهوراً عريضاً من الثقافة العربية، وغزا الثاني جمهوراً عريضاً في الثقافة الغربية، إنّه ـ فيما نرى ـ اختلاف المعايير والأنساق الثقافية والذوقية للتأليف والتلقّي في الثقافتين المذكورتين في عصرين مختلفين.

لم يكن ذلك مقتصرا على "الحريري"، فسلفه "الهمذاني" جرى فهمه في الغرب طبقا لمفاهيم تلك الثقافة، ذهب كثير من الدارسين الغربيين إلى أنّ "مقامات الهمذاني" تتوارى فيها المادة الحكائية أمام الأسلوب المتأنّق والمتصنّع، وقد تتبع "جيمس مونرو" ذلك عند "شنرى" الذي رأى حكاياته تافهة؛ لأنّ الأسلوب هو الذي استأثر باهتمامه، و"نيكلسون" الذي عدّ الحكاية في مقاماته لا قيمة لها؛ لأنّ الأسلوب هو كل شيء، و"برندرجست" الذي رأى الحكاية أسيرة الأسلوب، و"جب" الذي توصل إلى أنّ "الهمذاني" يُخضع مادته الحكائية للشكل، و"غرونباوم" الذي رأى حكاياته مبتذلة لكنّها محاطة بفن لفظي رائع، وبخس "بلاشير" و"ماسنو" قيمة الحكايات في مقامات البديع، وارجعا قيمتها للأسلوب الذي جاءت فيه، ولم يوافق "مونرو" على تلك النتائج، واعتبرها نقصا في خبرة أولئك الباحثين في موضوعهم، وأعراض ضعف واسع الانتشار في حقل دراسات الأدب العربي[37].

أردنا بكل هذا التأكيد على أنّ الوعي الواضح بالتجديد اللغوي لم يكن عميقا وجذريا آنذاك، فمازالت الذائقة التقليدية مهيمنة، وتقريظ أسلوب أدبي يندرج في سياق الامتثال لسطوة تلك الهيمنة. لكن الفوارق اتضحت بعد ذلك، فقد جرت محاكاة النموذج المغلق بدرجة ما من قبل "الطهطاوي" و"علي مبارك" ـ على سبيل المثال ـ بدرجة أقل مما قام به "اليازجي"، وقلّة من الكتّاب مَن تنبّه إلى عدم جدوى الأخذ بنموذج مغلق، كما هو، بل الأجدى محاولة تطويره، وتكييفه طبقا للمتغيرات الثقافية العامة، وهو ما قام به إلى حد ما "المويلحي" في "حديث عيسى بن هشام". لكنّ النموذج نفسه انكمش على نفسه شيئا فشيئا، وذلك قبل أن تعصف به الأزمة النهائية، فيتحلّل ويتلاشى في النصف الأول من القرن العشرين. ويمقابل ذلك تبنّت الصحافة والرواية النموذج المفتوح وانخرطت نخبة من الكتّاب في استعماله، فضلا عمّا ذكرنا، مثل: أديب إسحاق، وعبد الله النديم، وقاسم أمين، ومصطفى كامل، جورجي زيدان، ويعقوب صروف، وغيرهم.

9. الأساليب على مفترق طرق.

جعلت التطورات الثقافية، ومنها الأدبية، النموذجين المذكورين على مفترق طرق، فالنموذج الأول انفتح على الحاضر والمستقبل، وأخذ بالتفاعل مع الأساليب المستحدثة، فأغناها واغتنى بها، وغذّاها وتغذّى منها، أما الثاني فقد انغلق على معاييره، معانداً سُنن التطوّر، واستعار نموذجه الأعلى من الممارسة المدرسية المتصلّبة للتعبير الذي اقتضته ظروف لها صلة بالفكر اللغوي والبلاغي القديم، وكل محاولات التجديد ذهبت هباء في نهاية المطاف؛ لأنّها ظلّت تهتدي بتلك المعايير القديمة. إنّهما نموذجان اتجها اتجاهين مختلفين، أحدهما اندرج في سياق التطوّر الطبيعي للغة وألفاظها واستعمالاتها الجديدة، والآخر اعتصم بذاته في محاولة للثبات استناداً إلى مجموعة من القواعد التي رسختها تجربة تعبيرية محدّدة، فوضع نفسه في تحدٍّ مباشر مع الزمن، وكانت النتيجة تقبّل النموذج الأول وشيوعه، بعد صقله وتهذيبه، وهجر النموذج الثاني وانحساره، ثم التخلّي عنه في وقت لاحق. وهكذا فإن مخاض الأساليب في الأدب العربي الحديث شهد صراعاً مريراً، وتعسّراً واضحاً طوال مئة عام، بل أكثر، وذلك قبل أن يتم الأخذ النهائي بأسلوب وترك آخر.

كان "روحي الخالدي" الرائد الأكثر أهمية في الأدب العربي المقارن، قد أشار إلى أمر مثل هذا منذ عام1902حينما كتب في فرنسا كتابه "تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو" الذي صدرت طبعته الأولى في عام1904في القاهرة، ففي سياق الصراع المحتدم بين المذهبين الكلاسيكي والرومنسي في الآداب الأوربية في مطلع القرن التاسع عشر، قال: إنَّ" انقلاب الأخلاق والعادات والأطوار استلزم انقلاب اللهجة وتغيير التعبيرات"[38]. هذه ملاحظة ثاقبة تشفّ عن تصوّر صحيح يربط بين الحراك الاجتماعي والثقافي، والربط بين المرجعيات والوسائل التمثيلية، وللتدليل على تفاقم الصراع بين اتجاهين أدبيين أورد "الخالدي" مثلا على التحوّلات الثقافية في ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر حيث استعر الصراع بين الأسلوبين الكلاسيكي المتصنّع والرومنسي الحر.

هذا المثل الذي استقاه "الخالدي" من نظرته المستندة إلى فهم مقارن للآداب والعادات والثقافات يصلح في إضاءة القضية التي نعالجها الآن، قضية الصلة بين المرجعيات والأساليب المعبّرة عنها، قال "جاء أدباء الألمان بطرز جديد من الأدب كان له رواج على مرسح اللعب (=المسرح) وأقبل الناس عليه إقبالا عظيما. مع أنَّ الطرز الجديد الذي جاءوا به كان عاريا عن تلك الصور والأساليب البديعة التي في مؤلفات أهل الطريقة المدرسية (=الكلاسيكية) وخاليا عن ذلك التصنّع أو التعمّل الذي كانوا يتكلّفون له، ومجرّدا عن تلك المحاسن التي كانوا يؤلّفونها تأليفا. وإنما كان كلام الأدباء الألمانيين في هذا الطرز الجديد صادرا عن تأثّر وتهيّج وانفعال في النفس، وعن إحساس في القلب، فنفخ هذا الانفعال

والإحساس الروح في كلامهم، وصيّره كلاما حيّا تألفه أرواح المستمعين، وتحنّ إليه. ولم يقصد أدباء الألمان في ما ألّفوه الامتياز بالفضل والعلم بين الخوّاص، وإنما كانت غايتهم إفهام كلامهم لعوّام الناس ولجميع الأصناف من أولاد البلد الذين يقال لهم (بورجوا) فمن أجل هذا عدلوا عن الأخذ بعالي الطبقة من الإنشاء المصنّع، واستعملوا اللهجة المألوفة بين قومهم وأبناء بلدهم، وجعلوا اهتمامهم في نفخ روح الحياة في كلامهم، وأدخلوا فيه كلّ ما يُحدث انفعالا في النفس، وتهيّجا في العواطف بغير تهافت على البديع من الألفاظ، ولا على رعاية من القواعد، وصوّروا في كلامهم الغرائب والعجائب التي تشوق الأسماع لاستطلاع حقائقها، ولا تطمئن القلوب إلاّ بعد الوصول لنهايتها؛ فإنَّ الأذن تعشق بطبعها الأخبار، ولذا نرى عوّامنا في كل قطر وبلد يدورون وراء القصّاص (الحكواتي) من قهوة إلى أخرى، ويتلذّذون بسماع ما يتلوه عليهم من أخبار عنترة بن شداد، والزير سالم أبي ليلى المهلهل، والزناتي خليفة، وعلي الزئبق عايق زمانه، وقصة الملك سيف (=بن ذي يزن) والملك زاد بخت بن شهرمان، وجميع ما ورد في "ألف ليلة وليلة" من الحكايات. وإذا بات بطل الرواية في ضيق وكرب لا يهدأ بالهم، ولا تنام أعينهم إلاّ بعد تمام الخبر، وفهم ما جرى له"(39).

ربط "الخالدي" بين سياقين ثقافيين من أجل استنباط ظاهرة التحوّل الأسلوبي، وفي ذلك حالفه التوفيق، وبخاصة أنّه قد دعم الفكرة بأمثلة من الأدب العربي في القرن التاسع عشر، فإذا مضينا بتلك الفكرة إلى النهاية الطبيعية لها، أمكن القول: إنَّ التعارض بين النموذجين أصبح واضحا، فالنموذج المغلق يريد أن تستجيب العملية الأدبية الإبداعية لمعايير التصنّع الموروث، وطبقا لتصوّره فتلك الصنعة هي الإبداع الأدبي بعينه. لم يعد يُنظر إلى الأسلوب كوسيلة تمثيل أدبي، إنما صار الأسلوب المصنّع هو الأدب ذاته، وهذا تعبير عن درجة خطيرة من التأزّم الداخلي في النموذج المغلق الذي صادر العملية الأدبية المتنوّعة، ذات المكونات المتعدّدة والوظائف الإيحائية والجمالية والاجتماعية من أجل وسيلة التعبير، التي اختزلت مفهوم الأدب ذاته. وبالمقابل راح النموذج المفتوح ينظر إلى الأمر نظرة مختلفة تماما، كانت الغاية التمثيلية هي الأساس لديه، والأسلوب عنصر يندرج في شبكة متعدّدة العناصر، وظهر المتلقّي بوصفه غاية الأدب، صارت العملية الأدبية تعيد ترتيب مكوناتها: المؤلف (=حسب الدلالة العربية هو الجامع، وليس المبتكر) والنصّ والمتلقّي.

وقع التقاء لا ينكر أبدا بين المؤلف والمتلقّي في دائرة النصّ السردي، المؤلف يرسل والمتلقّي يستقبل، والنصّ هو الرابط التفاعلي بين مقاصد المؤلف ومقاصد المتلقّي، وهذا التفاعل الذي كانت أصوله معروفة في المرويات السردية الشفوية حرّر النشاط الأسلوبي من القواعد الثابتة والمعايير المطلقة، ولهذا كان (العوّام) بحسب تعبير "الخالدي" يدورون وراء

الرّواة الذين يكيّفون المرويات السردية لحاجات التلقّي الناشطة آنذاك. كان القصّاص على درجة كبيرة من الأهمية، وكانوا يقتسمون المدن فيما بينهم والأحياء، والمرويات السردية، كما كشف لنا "لاين" بالتفصيل ذلك من قبل، ولهم مواعيد وطقوس خاصة في القصّ، وفي القاهرة، كما يقول "عبد الحميد يونس" كان لمنشدي المرويات السردية نقابة لها شيخ يرأسها، ويشرف على مصالحها، ومصالح أفرادها، ويشجع على رواجها[40].

ولم يقتصر الأمر على القاهرة، فطوال القرون الأخيرة وحتى منتصف القرن العشرين كانت المرويات السردية محلّ احتفاء في كل مكان تقريبا[41]. ومازال الأمر قائما في بعض المدن الكبرى مثل دمشق والقاهرة حتى بداية القرن الحادي والعشرين. لم يكن ذلك ليحدث دون إثارة استياء بالغ من أنصار النموذج المغلق، فطالما وجّه ذمّ إلى هذه المرويات، وجرى التحذير منها، لما فيها من التخليط والأكاذيب المتخيلة، وفي المشرق العربي يوجد ربط واضح بين دلالتي الفعلين: قصّ وكذب، ومن ثم بين قاصّ وكاذب، وهو أمر يخالف تماما الدلالة المعجمية العربية التي تربط بين القصّ والصدق، والتي استخدمت في القرآن، فالقصّ هو، كما ذكرنا في الكتاب الأول، هو الخبر المقيّد بالدقة والصواب والحق واليقين والاعتبار والتدبّر والحسن[42].

القاصّ كما تجمع مصادر اللغة والمعاجم هو الذي يتتبّع الأخبار، ويتقصّاها بدقة. جرى تغيير كبير في دلالة اللفظ، وهو نوع من الإكراه والانتقاص الذي يعبّر في ثقافتنا عن صراع المفاهيم والدلالات بسبب اختلاف المرجعيات الثقافية. ورثت الرواية هذه التركة الثقيلة، وألحقت بالروائي الصفة ذاتها التي كانت ألحقت بالقاص، فتنكّر بعض من كبار الروائيين لرواياتهم خضوعا لسلطة التقاليد، وهو موضوع يكشف الصعاب الجديرة بالوصف التي واجهت الرواية والروائيين، وقد أفردنا له فصلا خاصا سيأتي ذكره في هذه الموسوعة لاحقا.

ما دمنا قد وضعنا تفريقاً واضحاً بين النموذجين اللذين أشرنا إليهما، وهما اللذان هيمنا على التعبير الأدبي النثري في أول نهضة الأدب ونشوء الرواية العربية، فيحسن بنا في هذا السياق، أن نستعين بتوصلات تدعم هذه الفكرة، وتعمقها، كان قد توصل إليها جملة من المنخرطين في النشاط الأدبي. فقد رأى "مارون عبود" أنَّ الكتّاب في القرن التاسع عشر كانوا "يحذون حذو كاتبين، بل ينسجون على طراز كتابين "مقامات الحريري" و "مقدمة ابن خلدون". يمثل الأول الأسلوب الصناعي الأجوف المموّه، ويمثل الثاني الأسلوب المحكم. فقصر العقول عن البحث حمل فريقا على إتباع خطى "الحريري"، أما المفكّرون ـ وما كان أقلهم في هذه الفترة ـ فكانوا يؤثرون "ابن خلدون" لجريانه مع الطبع وملاءمته لروح العصر، وظل الصراع مستمراً حتى انكسر قلم "القاضي الفاضل" و "الحريري" في آخر صفحة

من كتاب "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي "مجمع البحرين" لليازجي و "ليالي سطيح" لحافظ إبراهيم "[43].

لا يتعارض هذا الرأي مع التفريق الذي أشرنا إليه؛ فهو يشير إلى أسلوبين، هجر أحدهما، وتم تطوير الآخر وتبنّيه، وبقدر تعلّق الأمر بأسلوب الرواية، فهو متصل في نظرنا، بالموروث الخصب والعريق الخاص بالمرويات السردية الشعبية، وقد أعيد تهذيبه وتجديده من قبل الصحافة والرواية كما وردت الإشارة إلى ذلك من قبل. إنَّ الانتهاء إلى أسلوب نثري ليس أمرا هينا، وفي هذا السياق يؤكد "جيب" بأن تاريخ جميع الآداب يثبت أنَّ " ابتكار أسلوب نثري متصرّف قوي التعبير أصعب كثيرا من ابتكار أسلوب شعري، وأنّ الأول يحتاج إلى وقت طويل من التطور والممارسة في الإنشاء "[44].

ولم يتحقّق الوصول إلى تلك النتيجة دون صعاب كبيرة، فتبنّي الأساليب النثرية المتفاصحة كان مثار احتجاج "الشدياق" منذ منتصف القرن التاسع عشر، حينما أصدر كتابه "الساق على الساق فيما هو الفارياق" هذا الكتاب الذي أورث منذ صدوره إلى الآن خلافا لا ينتهي، إلى درجة وصف بأنّه كتاب فحش ومجون "ودّ كل أديب لو ربأ بنفسه ونزّه قلمه عن تسطيره" لأنَّ صاحبه "شحنه بالقصص المجونية "[45] فيما ذهب "شيخو" إلى التأكيد المباشر بأنّ "الشدياق" لم يرع فيه جانب الأدب "[46].

وبمقابل ذلك احتفى آخرون به على أنّه دشّن الخطوة الأولى لتحديث الأساليب العربية النثرية، فالعنوان التهكّمي والمسجوع للكتاب، والذي ينطوي على تورية تحيل على المؤلّف، والمبالغة أحيانا في المحاكاة الأسلوبية الساخرة لكتّاب النثر التقليدي، ودمج النثر المسترسل بمقامات تقف كخواتم تنذر بشرّ في نهاية الأقسام الأساسية للكتاب، كلّ ذلك لا يخفي الروح التعرضّية التي تحتجّ على هيمنة تلك الأساليب، وبراعة "الشدياق" الاستثنائية في الفكاهة تضمر احتجاجا ضمنيا من ذلك الأسلوب الذي استبدّ بالتعبير النثري، وهكذا فهو يحاكي ولكنّه ينتقد، في نوع من التعبير عن سخط لم يعد أمر ستره ممكنا. انتقد السجع، المظهر الأكثر بروزا في النثر القديم، واعتبره "ساقا خشبية" ينبغي الحذر من الاتّكاء عليها في التعبير، لأنّها تحول دون أن يحقّق التعبير مقاصده الأساسية، تلك المقاصد المعبّر عنها بالتوافق بين التعبير الأسلوبي والنظام الدلالي في العالم المتخيّل الذي تقوم النصوص ببنائه، والمفارقة التي يحتجّ عليها "الشدياق" تتمثّل بما يأتي: إنّ كتّاب النثر التقليدي الذين يبالغون في التسجيع لم يدركوا طبيعة الانقسام الواقع بين العالم الفني المتخيّل في مقاماتهم، وأساليبها التعبيرية؛ ففيما تمثّل المقامات عالما يحاكي الواقع من خلال انتخاب شخصيات تمرّ بمآسٍ ومصائب تُشبه تلك التي يمرّ بها الإنسان الحقيقي، فإنّهم يتكلّفون تصويرها بالفِقر

المسجوعة، والعبارات المرصّعة، وفيما الشخص يبكي ويشكو ويتظلّم، فإذا بالمؤلف يتعمّد إظهار براعته الباردة في التسجيع، والتجنيس، والترصيع، والتورية، والاستطراد[47].

كان عمل "الشدياق" مهجّنا من مشارب عدّة، فهو في جانب منه محاكاة للمقامة العربية، لكنه لا يلتزم قواعدها الكاملة، وهو في جانب آخر صدى للمؤثّرات الفكرية الغربية التي عرفها "الشدياق" مباشرة، وهو من جانب ثالث تشرّب الروح القصصية التي كانت سائدة في المرويات السردية العربية، كالسير الشعبية، وحكايات ألف ليلة وليلة[48] وذلك نوع من الكتابة الهادفة إلى اكتشاف هوية صاحبها الذي تنقّل بين البلدان والثقافات والديانات[49]. ولم يجانب "جورجي زيدان" الحقّ تماما حينما قال: إنَّ أسلوبه بشكل عام، كان يتصف بـ" السلاسة وارتباط المعاني بعضها ببعض، واتّساقها مع التوسّع في التعبير وتتبّع الموضوع إلى جزئياته مع مراعاة الموضوع الأصلي والعودة إليه"[50].

لكن احتجاجات "الشدياق" الضمنية مازالت دون درجة التحوّل إلى مبدأ نهائي يصلح أن يُقتدى، وهو نفسه يلتذّ في كثير من الأحيان في السير المستقيم وراء أسلاف النموذج المغلق حينما تعمّد أن يفرد صفحات كاملة من كتابه للغريب والحوشي من الألفاظ. وعلى الرغم من ذلك فلقد تم ضبط المفارقة، ولم يعد أمر السكوت عليها ممكنا، فـ"محمد عبده" الشيخ الذي تشبّع بذلك الموروث، تحسّس بوضوح هيمنة الأساليب المتفاصحة على التعبير، وأشار إلى أنّها لا تعنى بغير توافق الجناسات، وانسجام السجعات، وهي إلى ذلك مفرغة من المعاني الجليلة، وأبعد ما تكون عن الأساليب الرفيعة، وهذا بالنسبة لـ"محمد عبده" من أدنى طبقات القول[51]. ورد هذا النقد المباشر في سياق شرح نصّ رفيع القيمة الفنية، وظّف المعطيات الأسلوبية، بما فيها السجع، في سياق تعبيري مفيد، ضمن عصر كانت فيه البنية السجعية تحقّق أغراضها التعبيرية، إنّه "نهج البلاغة" لكن تلك البنية التي كانت تؤدّي وظيفة مهمة في عصر تبلور "النهج" لم تعد تؤدّي غرضها في عصر "الشرح". لم يستطع الإمام الشارح الصمت إزاء هذه المفارقة.

أشاع هذا الاحتجاج جراءة لا تخفى ضدّ التصنّع، لكنها جراءة كانت تتشكّل ببطء، ويسهم فيها بعد "الشدياق" و"محمد عبده" نخبة من المنخرطين في الكتابة الجديدة. بدأ شعور متعاظم ينشأ ضدّ المقامات في نهاية القرن التاسع عشر بوصفها معرضا للبلاغة والألفاظ الغريبة، ولأنّها لا تتضمن مغزى سوى ذلك، كما يؤكد "جورجي زيدان"[52]. إنّها إذن تفتقر إلى المرامي السردية التي من أسس وظائفها تمثيل عالم ما، تنكّبت المقامات المتأخّرة عن ذلك، وشغلت بالحيل اللغوية، والإغراب اللغوي. ثم أسهم "محمد حسين هيكل" بهذا الجدل المحتدم، فدعا إلى أن تشفّ اللغة عما يريد الأديب أن يحمّلها، وفي هذه الحالة ينبغي عليه التخلّص من أساليب الصنعة التي تحول دون ذلك، فبالتعبير الطبيعي

الشفّاف يتكوّن الأدب، يتحقّق ذلك بهجر عصر أدبي انقضى تمثله المقامات، والانتقال إلى عصر الأدب القومي الذي تمثله الرواية، والقصّة القصيرة، والمسرح، والشعر الوجداني[53].

أصبحت المقامات ـ كما تمّ بعثها مجدّدا، وبخاصة في بلاد الشام، في محاكاة واضحة لأساليب "الحريري" ـ تقف في طريق ظهور الرواية، كما خلص "محمد يوسف نجم" إلى ذلك، فالمقلّدون الشاميون، هم الذين التمسوا في المقامات طلبتهم، واتخذوها مثلا يحتذونه، ومنوالا ينسجون عليه وذلك عطّل النهضة القصصية؛ لأنّ المقامة بإطارها الصلب الجامد، وبإنشائها المتكّلف المرهق، وحكاياتها التي تتوارى خلف الشغف بالإغراب اللغوي، والحرص على تسجيل المعارف والعلوم، لم تكن لتلائم روح العصر الأدبية، ولم يكن مقدّرا لها أن تعيش وتزدهر وتواكب النهضة الأدبية الحديثة، وعلى الرغم من ذلك، فقد ظهر في مصر مَن حاول، ربما لآخر مرة، إنقاذ المقامات من المصير الذي آلت إليه، وكما يؤكد نجم، فإنَّ المصريين حاولوا بعث المقامة مجددا (=كما حاولوا بعث الشعر التقليدي) إنّه بعث في "ثوب قشيب لاءم روح العصر إلى حد كبير" كما ظهر الأمر عند المويلحي في "حديث عيسى بن هشام"، وحافظ إبراهيم في "ليالي سطيح" ومحمد لطفي جمعة في "ليالي الروح الحائر" وغير ذلك[54]. لكن تلك المهمة لا ينتظر منها أكثر ما انتهت إليه.

يصعب الآن موافقة "نجم" فيما إذا كان البعث النثري قد حقق أغراضه بالمعنى الكامل، شأنه في ذلك شأن البعث الشعري الذي ذهب أدراج الرياح، فليس من الحكمة نسيان العلاقة الصميمة والمتفاعلة بين النصوص ومرجعياتها وسياقاتها الثقافية، ولا يمكن تجريدها من ذلك. تصل الأنواع إلى نهايات محتّمة، فتتحلّل عناصرها، ويعاد ترتيب مكوّناتها لتنبثق، في ضوء مؤثّرات جديدة، أنواع أخرى. ففي ظل متغيرات جذرية، وحراك دائم، لم يعد أمر قبول الأساليب المتفاصحة مقبولا. وكلّ هذا أدى إلى تصدّع تلك الأساليب، وانهيار قيمتها الفنية، وتم بازاء ذلك تطوير أساليب المرويات السردية الشفوية لتوافق ضربا آخر من حاجات التعبير المستجدّة، فورثت الرواية كل ذلك، وطوّرته، واستقام أسلوبها الأدبي الخاص المتّصل بتلك الأساليب منذ منتصف القرن التاسع عشر.

10. خاتمة

تتبعنا بنوع من التدرّج الكيفيات التي تحلّلت فيها أبنية الأدب السردي القديم، سواء أكان ينتمي إلى المؤلفات الكتابية الفصيحة أم المرويات السردية الشفوية، بعد أن تبيّن لنا مضمون العالم الافتراضي الموروث القائم على التنميط الثنائي المتضاد في دلالته، وكنا نريد تبيان الصلة بين ذلك الرصيد الذي انهارت أبنيته السردية الكبرى، وتمثلها الأنواع الموروثة،

وكيف أصبح جاهزا لأن يعاد توظيفه في نوع سردي جديد هو الرواية، ولكن الأمر الذي أردنا التشديد عليه، هو أن انهيار العالم الافتراضي للسرديات القديمة صاحبه انهيار الأساليب المعبرة عنه، ومن الواضح بأن عملية انهيار الأساليب كانت مؤلمة وقاسية، ولها في نفوس الأوصياء على الثقافة الرسمية وقع الكارثة المشؤومة، فاستأثرت لذلك بجدل طويل. على أن مسار الحقائق الثقافية أفضى، في نهاية الأمر إلى تقبّل ذلك، بعد أن استوعبت الأساليب الحديثة كثيرا من الشذرات المتخلّفة عن تلك الأساليب القديمة، ومع اختلاف في الدرجة بين النموذجين اللغويين المفتوح والمغلق.

يمكن القول بأن الأول تعرّض للتكيف السهل والمرن في رهان التغييرات الأسلوبية، فيما تعرض النموذج المغلق إلى انهيار عنيف بسبب صرامة المعايير والقواعد التي كانت تحكمه، ولم يكن ليتم كل ذلك بدون تأثير مزدوج وضع الأساليب الموروثة موضع المساءلة في قدرتها التمثيلية والتعبيرية، هذا التأثير فرضته من جهة حالة الحراك الثقافي المتنامية في القرن التاسع عشر، ومن جهة أخرى حالة التأزم الكاملة للأساليب نفسها، وبخاصة الأساليب الكتابية المتفاصحة. ولهذا السبب ولذلك جرت عمليات معقّدة تراوحت بين تكييف الأساليب لمقتضيات الحالة الجديدة، وانهيار الأشكال المتكلّفة التي تخطّها حاجات التراسل والتلقي، الأمر الذي يمكن القول معه بأفول عصر السرديات القديمة، وبداية الإعلان عن عصر السرديات العربية الحديثة.

هوامش الفصل الثالث

1. عالجنا هذه القضية في الفقرة(5) الفصل(8) من الكتاب الثاني، من هذه الموسوعة.
2. بيير كاكيا، كتّاب النثر، انظر: تاريخ كيمبردج للأدب العربي، جدّه، ص567
3. بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، ص 45 ـ 46
4. فولفجانج إيسّر، فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب، القاهرة، ص85
5. الوجود والزمان والسرد، ص47 ـ 48
6. برنار فاليط، النص الروائي، ترجمة رشيد بنحدّو، القاهرة، ص19
7. أنظر الفقرة(4) من الفصل(4) والفقرة(1) من الفصل(5) من الكتاب الأول
8. المقري، نفح الطيب، تحقيق إحسان عباس، بيروت، ج2ص290
9. الطهطاوي، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، بيروت، ج5 ص 348
10. محمد عبده، الكتب العلمية وغيرها، جريدة الوقائع المصرية في 11 مايو 1881، وقد أعادت مجلة فصول نشرت الوثيقة، انظر ص207 ـ 209 العد الأول لسنة 1991
11. إبراهيم السامرائي، التطوّر اللغوي التاريخي، بيروت، ص228 ـ 229

12. باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برّادة، القاهرة، ص38 ـ 39
13. العقّاد، مراجعات في الآداب والفنون، بيروت، ص156 ـ 157
14. العقّاد، عيد القلم، بيروت، ص 49.
15. لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر، بيروت، ج2 ص38
16. مارون عبود، رواد النهضة العربية، بيروت، ص 66
17. جورجي زيدان، بناة النهضة العربية، ص 163 ـ 164
18. هاملتون جيب، دراسات في الأدب العربي، دمشق، ص33
19. م. ن. ص 45
20. سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، ص4
21. ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، بيروت، ص9و10
22. علي مبارك، نخبة الفكر في تدبير نيل مصر، تحقيق محمد عمارة، بيروت، ج 3ص551
23. م. ن. 3: 552
24. رشيد عطا لله، تاريخ الآداب العربية، تحقيق علي نجيب عطوي، بيروت، ج2 ص366
25. محمد القاعود، مدرسة البيان في النثر الحديث، القاهرة، ص 15 ـ 16و ص39
26. سوميخ، الشعراء الإحيائيون، أنظر: تاريخ كيمبردج للأدب العربي، ص 70 ـ 71
27. كول، الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط، ترجمة عنان علي الشهاوي، القاهرة ص178، 179، 181
28. سيزا قاسم، القارئ والنص، القاهرة، ص70 ـ 71
29. عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، ص 220
30. عبد الفتاح كيليطو، لسان آدم، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، ص 77
31. م. ن. ص 75
32. المقامات، ص145
33. لسان آدم. ص 76
34. م. ن. ص 75
35. ابن النديم، الفهرست، تحقيق رضا تجدد، طهران، ص363
36. بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، القاهرة، ج 5ص147 ـ 150
37. مونرو، مقامات بديع الزمان الهمذاني وقصص البيكاريسك، ترجمة خليل أبو رحمة، أربد، ص 73 ـ 74
38. الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج، تقديم حسام الخطيب دمشق، ص 148
39. م. ن. ص 154 ـ 155
40. عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص123
41. بُحثت هذه القضية في الفقرة (3 ـ 4 ـ ب) من الفصل(6) من الكتاب الأول.
42. م. ن. ص49 وط2 ص 61
43. مارون عبود، المجموعة الكاملة، بيروت، ص 436 ـ 437
44. دراسات في الأدب العربي، ص25
45. رشيد يوسف عطا لله، تاريخ الآداب العربية، ج2 ص364

46. تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج2 ص86
47. لشدياق، الساق على الساق، إعداد عماد الصلح، بيروت، ص70 و83
48. إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام، بيروت، ص37و39
40. جابر عصفور، فجر الرواية العربية: ريادات مهمّشة، مجلة فصول، القاهرة، ع4/ 1998 ص15
50. بناة النهضة ص 196 ـ 197
51. محمد عبده، شرح نهج البلاغة، بيروت، ص6
52. جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، بيروت، ج2ص610
53. محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، القاهرة، ص39و11
54. محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، بيروت، ص12 ـ 13

الفصل الرابع

التعريب ومحاكاة المرويّات السردية

1. مدخل

إنّ تراكم المسلّمات الثقافية التي أشاعها الخطاب الاستعماري اختزل الوعي الخاص بتاريخ الأدب السردي العربي الحديث، وسطّحه، وربطه مباشرة بمؤثّر غربي لم يكن له وجود حقيقي طوال النصف الأول من القرن التاسع عشر، فحينما بدأ ظهوره المتردّد في النصف الثاني من ذلك القرن كانت الملامح العامة للرواية العربية قد تبلورت، والأخذ بمسلّمة التأثير الغربي، كما هي، يتخطّى إحدى الظواهر الثقافية والأدبية في ذلك القرن، وهي تفكّك الأساليب والأبنية التقليدية للموروث السردي العربي القديم، وتحولها إلى رصيد غذّى السرديات الناشئة بكثير ممّا تحتاج إليه، وزودها بالعناصر والمكونات ووسائل التعبير التي تلزمها، كما ظهر لنا في الفصل السابق، وكلّ ذلك تمّ قبل أن يتمّ التعرّف المباشر إلى الأدب الغربي عن طريق التعريب.

القول بأنّ الرواية الغربية المترجمة هي التي صاغت الرواية العربية المؤلّفة وأوجدتها، زعم يفتقر إلى أيّ دليل واضح يؤكّده؛ فالترجمة التي اتخذت شكل التعريب الحرّ خضعت للذائقة الأدبية المتأثّرة بالمرويات السردية المزدهرة في تلك الفترة، ولم تتم ترجمة أي أثر سردي روائي - في حدود علمنا - إلى العربية ترجمة دقيقة وكاملة تحافظ فيها على البنية السردية للنصّ كما هو في أصله إلى العقود الأولى من القرن العشرين، فالنصوص المعرّبة كانت هي التي تخضع لنسق المرويات السردية الشائعة، ولذلك كان المعرِّبون يختارون من الروايات الغربية تلك التي توافق نسق المرويات السردية، وبخاصة حركة الأحداث الشائقة التي تتصف بالمغامرة والحركة، وبالموضوعات الرومنسية التي تتخلّلها حكاية حبّ لها مغزى قيمي واعتباري، وتجسّد بصورة ما موضوع الصراع بين الخير والشر، كما كانت المرويات السردية قد طرحته منذ بداية ظهورها، أو أنّهم آثروا تجريد النصوص الروائية من سماتها الفنية الخاصة بها، امتثالا لمعايير تلك المرويات، وراحوا يضيفون إليها خصائص أدب العامة، الأمر الذي جعلها من ناحية الأحداث والشخصيات، تماثل في ملامحها الأساسية

المرويات العربية، ولهذا يصعب ـ إلاّ على سبيل التمحّل وغياب الدقة، والموضوعية ـ القول إنّ الرواية الغربية هي التي تسبّبت في نشأة الرواية العربية. وعلى أية حال فليس ثمة دليل يؤكد ذلك، سوى الاستيهام الإنشائي الشائع حول الموضوع.

تكشف المدوَّنة الضخمة للمعرَّبات السردية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، والطريقة التي تمّت بها عملية التصرّف بالنصوص الروائية الأجنبية عن ظاهرة أقل ما يقال فيها: إنّ الوعي بالتعريب كان يهتدي بمرجعيات عربية متّصلة بالمرويات السردية الشفوية، وإنّ النصوص المعرَّبة كانت تتعرّض إلى سلسلة متواصلة من التغييرات لتوافق الذائقة التي حدّدت ملامحها المرويات المذكورة قبل مدة طويلة من ظهور التعريب، وكما سنرى، فالنصوص الأصلية كانت تُنتزع من محاضنها الثقافية والنوعية، ويعاد إدراجها في نسق ثقافي آخر.

ليس هذا كلّ ما يتّصل بالأمر، بل إنّ عملية تلقّي المعرّبات كانت تماثل عملية تلقّي المرويات السردية، والموقف الثقافي المضادّ لهذه يماثل الموقف من تلك، فالروايات المعرَّبة التي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فُهمت وعوملت على وفق الأسلوب الذي فُهمت وعوملت به المرويات السردية من قبل، كالسير الشعبية والحكايات الخرافية، وفي الحالتين نظر إلى الآداب التخيّلية السردية نظرة مشوبة بالتوجّس، فهي مما يندرج ضمن كتب الأكاذيب التي ينبغي الحذر منها، كما أشار إلى ذلك بوضوح "محمد عبده" في عام 1881، وقوبلت، شأنها في ذلك شأن الروايات المؤلّفة، بموقف ثقافي واجتماعي معارض، وهذا الموقف الثقافي يمكن تفهّم أبعاده في ظل التحوّلات الضخمة الجارية في تلك الفترة في البنية الثقافية العامة، وهو من الأهمية بحيث فرض العودة إليه في فصل خاص.

2. التعريب: الإرهاصات الأولى.

يصعب تحديد اللحظة التاريخية التي بدأت فيها الترجمة إلى العربية في العصر الحديث، فالتفاعلات الثقافية التي تتمّ عبر الترجمة والنقل كانت معروفة في الثقافة العربية من قبل، وتنصرف عنايتنا هنا إلى تتبّع ظاهرة التعريب الروائي، ثم المسرحي الذي ارتبط بها، بسبب الالتباس الذي صاحب ذلك لدى المعرّبين في هذا الموضوع، فتداخلت المصطلحات الدالة عليهما، إلى درجة تشكّى فيها كثير من الباحثين من صعاب التمييز بين النصوص، وفيما إذا كانت الهوية النوعية لها تنتمي إلى الرواية أم المسرح، وأدى ذلك إلى الوقوع في أخطاء كثيرة، ومعلوم أنّ الترجمة الدينية قد بدأت قبل الأدبية، إذ قام المطران "جرمانوس فرحات" في القرن السابع عشر بترجمة الإنجيل إلى العربية مستعينا

بالأسلوب المسجوع، وفيما بعد وخلال القرن التاسع عشر انخرط مجموعة من الأدباء في الترجمة الدينية، وعلى رأسهم "ناصيف اليازجي" (1800 ـ 1871) و"الشدياق" (1804 ـ 1887)، وهما اللذان أسهما في ترجمة الكتاب المقدّس، لكن الترجمة الأدبية اتخذت مظهرا خاصا عُرف بالتعريب الذي له دلالة خاصة في هذا المجال.

أشاع التعريب مناخا سرديا مناسبا في الأدب العربي الحديث، وذلك حينما جرى اقتباس كثير من النصوص الروائية والمسرحية ونقلها إلى العربية، وهو تعريب لم يأخذ في الحسبان الدقّة الكاملة في النقل بين اللغتين المعرّب منها والمعرّب إليها، ولذلك فضّلنا استعمال مصطلح "تعريب" بدل "ترجمة"، لأنَّ المعرِّبين تصرّفوا في أسماء الكتب، وغيروا في أحداثها، وأخضعوا أساليبها لمقتضيات الأساليب النثرية العربية المتفاصحة بما تتضمنه من صيغ سجعية وصناعات بلاغية في بعض الأحيان، أو لمقتضيات الأساليب المرسلة السهلة التي أشاعتها المرويات السردية في أكثر الأحيان، والاتجاه الثاني هو الذي شاع وعُرف على نطاق واسع في مجال التعريب الروائي والمسرحي، وكان"محمد يوسف نجم"قد ذهب إلى أنَّ التعريب إنما هو: تكييف أحداث النصوص الأجنبية لتوافق بيئة عربية عصرية أو تاريخية، ويتبع ذلك تغيير أسماء الشخصيات، وتعديل طبائعهم، ومُثلهم، ورغباتهم، وتصرفاتهم، بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التي نقلوا إليها[1]. أي أنه بعبارة أخرى"نقل الحبكة بأكملها لتتناسب مع البيئة العربية.. مما اقتضى تحوير سلوك الشخصيات، ليتوافق مع التقاليد المقبولة"[2].

وشمل ذلك، كما سيتضح، تعريب النصوص الروائية والمسرحية على حدّ سواء، واختار كثير من المعرّبين اللغة الميسّرة وسيلة لذلك، وجاروا أساليب المرويات السردية الشائعة آنذاك، إلى درجة ظهرت المعرّبات أقرب إلى المرويات السردية العربية منها إلى أصولها الأجنبية، الأمر الذي يفسّر هيمنة نسق المرويات في التعبير السردي، وبخاصة في الأسلوب اللغوي والبنية السردية، ويشير"كاكيا"إلى أنَّ"معظم الأعمال المترجمة لم تكن ذات مستوى عال حيث شملت الكثير من المواد المثيرة للحواس كقصص الجاسوسية، والقصص البوليسية، وروايات الإجرام، والمغامرات العنيفة، وليس من الصعب معرفة سبب هذا، فالقارئ العربي، وقبل أن يتشكّل ذوقه ليتقبّل هذا النوع الأدبي، وجد نفسه يميل ميلا واضحا نحو نقيض الأدب ذي الأسلوب المتميز الذي كان يجلّه في الماضي"[3].

خضع المعرِّبون طوال القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين إلى الموجّهات الخارجية المهيمنة آنذاك في الثقافة العربية، تلك الموجّهات المتنازعة والمنقسمة على نفسها بين أسلوبين: متفاصح مغلق، وطبيعي مرسل ومفتوح، فعبّروا عن مرجعياتهم الفكرية والذوقية بما يوافق تلك الموجّهات، وجرى تبعاً لذلك التخلّص من كل الإشارات الحساسة

التي تتضمن إيحاءات دينية وجنسية تتعارض مع الثقافة السائدة، إلا مّا يمرّ لمحاً وغمزاً في تضاعيف النصوص، بحيث لا يخدش الحياء العام، ولا يعرّض بالقيم السائدة. ولكن هذا لم يكن يشكل سوى جزء ضئيل مما غُيّر، فالتغيير الرئيس طال البنيات السردية للنصوص، ومسارات الأحداث، ومصائر الشخصيات، وكادت معظم المعرّبات تنقطع عن أصولها تماما بسبب ذلك، وكثير منها مازال مجهول النسب إلى الآن؛ فقد امتثلت لنسق ثقافي عربي، بدل أن تقوم بتغييره، كما يذهب القائلون بأهمية المؤثر الغربي، ومرّت مدة طويلة جدا قبل أن ينتظم التعريب في ضوابط دقيقة.

لعبت جريدة "حديقة الأخبار" اللبنانية دورا رائدا في العناية بنشر الروايات المعرّبة، منذ سنتها الأولى1858، وكثير من أصدقاء صاحبها "خليل الخوري" (1836 ـ 1907) كانوا يعرّبون الروايات، ويبعثون بها إليه لينشرها، ومنهم "سليم دي نوفل" (1828 ـ 1902) الذي دشّن للتعريب الروائي في "حديقة الأخبار" بتعريبه رواية "المركيز دي فونتاج" ورواية "الجرجسين" ولم ترد إشارة إلى مؤلفَي الروايتين وأصلهما، ونشرهما على التوالي في 1858و1859، ثم طبع الأولى في كتاب سنة 1860، وقام بعد ذلك "سليم بترس" بتعريب رواية "مداموازيل مالابيار" و"إسكندر تويني" بتعريب رواية "يمين الأرملة"، ثم أعقب ذلك نشر رواية" فصل في بادن" ورواية "بولينه موليان"[4]. وجدير ذكره أنَّ "الخوري" هو الذي أصدر عام 1867في مطبعته التعريب الذي قام به "الطهطاوي" لرواية "فينلون" التي سميت "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك". ويغلب أنَّ "الطهطاوي" لم يتمكّن من نشرها في مصر.

الملاحظة الجديرة بالانتباه في هذه الفترة المبكّرة من تاريخ التعريب هي أنَّ بعض المعرّبين الأوائل أعلنوا عن ضيقهم بالأساليب المتكلِّفة الشائعة في المدوّنات النثرية التقليدية التي يغلب عليها التصنّع البلاغي المعروف، وهذا يكشف رغبة مبكّرة جدا تفضّل الأخذ بالأساليب المرسلة والسهلة للمرويات السردية التي كانت طباعتها ونشرها في ازدهار كامل، وحسب "فيليب طرّازي"، فإنَّ "سليم دي نوفل"، وهو أحد روّاد التعريب، كان "يرى أنَّ السجع والشعر على الطريقة القديمة من أشدّ العوامل الحائلة دون ارتقاء الكتابة في هذه اللغة؛ لأنَّ الكاتب العربي لا يكون ذهنه إلى درّ المعاني، واعتبار الألفاظ لباسا لها، أي أنَّ اهتمامه يكون بالقشر لا اللباب، وهذا من أعظم مصائب الكتّاب"[5]. ومع أنَّ بعض المعربين، ومنهم "الطهطاوي" سيحاولون الأخذ بالأسلوب المنمّق المتكلِّف الذي يحاكي المدونات النثرية القديمة، لكن التيار العام سيأخذ بأسلوب المرويات السردية، على أنَّ "الطهطاوي" المتأخّر بعض الشيء عن الرواد الأُول للتعريب، سيمنح شرعية لحرّية التصرّف بالمعرّبات، وسيتوسع اللاّحقون في تلك الحرية إلى درجة تجاوزوا فيها كل حد.

3. الطهطاوي: تدشين شرعية التعريب.

يتبوّأ "الطهطاوي" (1801 ـ 1873) مكانة مهمة وأساسية، كلّما يجرى الحديث عن موضوع التداخل الثقافي الحديث بين الثقافتين العربية والغربية؛ وذلك ليس لأنّه من أوائل الذين عرضوا صورة مقرّبة ومفصّلة للثقافة الغربية ـ ممثلة بالثقافة الفرنسية ـ في كتابه الأول "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" الذي أصدره بُعيد عودته من فرنسا إلى مصر بثلاث سنوات، إنما ـ وهذا هو المهم في موضوعنا ـ لأنّه عهد إليه، تأسيس أول مؤسسة رسمية في الترجمة وإدارتها، وهي "مدرسة الألسن" وذلك بداية من عام1836وقبل أن يُتفق على تسميتها المذكورة، كانت تسمّى "مدرسة الترجمة" ولكن أعمالها لم تنتظم إلاّ مع التسمية الجديدة. وكان الهدف من إنشاء هذه المدرسة تخريج المترجمين الذين يُعهد إليهم بترجمة أمهات الكتب في العلوم العسكرية والهندسية والقانونية، وبفضل "الطهطاوي" أمكَن لمدرسة الألسن أن تخرّج أكثر من مئة مترجم خلال عشر سنوات. وكان "الطهطاوي" يراجع بنفسه ما يُترجَم من الكتب، وينقّحها، ويشرف على طبعها، وكان ثمرة ذلك الجهد العظيم، فيما يقال، أكثر من ألفي كتاب مترجم إلى اللغة العربية في تلك الفترة، وهي تغطّي كثيرا من الحقول العلمية والجغرافية والقانونية(6).

في القوائم المنشورة للكتب التي عرّبتها مدرسة الألسن، طوال عهد محمد علي، لا يوجد تعريب لأية رواية، فوظيفة مدرسة الألسن كانت مكرّسة للموضوعات العلمية والقانونية، التي كانت الدولة المصرية الناهضة بحاجة ماسة إليها، وبخاصة العسكرية، وقد أنشئت المدرسة لتلبية هذه الحاجة، وليس للقيام بدور أدبي يقصد به التعريف بالآداب ونقلها إلى العربية، وقبل أن نتوغل في موضوع التعريب خلال هذه الفترة لابد من الإشارة إلى أن المصادر المتأخرة التي اعتنت به قد بالغت في أمره، وضخّمت الدور الأدبي لمدرسة الألسن، إذ لم يظهر أي تعريب أدبي طوال تلك المدّة، باستثناء ديوان "كلّستان" للشاعر الفارسي "سعدي" وهو الكتاب الوحيد الذي عُرّب من الفارسية إلى العربية، عرّبه السوري جبرائيل يوسف مخلّع، وصدر عن مطبعة بولاق في عام 1846، أي بعد عهد محمد علي. ومن بين الكتب العسكرية والقانونية والتاريخية والطبية والهندسية والجغرافية والرياضية وعددها191 كتابا، لا يوجد سوى كتاب سعدي فقط، وهو ليس كتابا سرديا، ولم تعرّب أية رواية، فلا دور لمدرسة الألسن في هذا المجال، والمبالغة في تضخيم دورها يخفي غياب اهتمامها بالجانب الأدبي.

إذا عدنا إلى بحث موثّق يقوم مباشرة على فحص الكتب التي عُرّبت آنذاك، وهو كتاب " تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي" لجمال الدين الشيّال، الذي نال به عام 1946جائزة البحث الأدبي من مجمع فؤاد الأول الملكي للغة العربية ـ الذي سيصبح

فيما بعد" مجمع اللغة العربية" ـ فإن صورة مغايرة تماما لما هو شائع حول الأدبيات الخاصة بعصر محمد علي ستظهر إلى الوجود، وقد أجمل الشيال كل ذلك بقوله"عاشت حركة في عصر محمد علي نحو العشرين عاما، وكان الجهد خلالها متّجها كله إلى الترجمة فقط، ولم يجد تلاميذ المدارس ومدرسوها، وخريجوها الفراغ الكافي ليستجيبوا للثقافات التي تلقّوها فيؤلفون، كذلك كانت ترجمتهم تصطبغ بالصبغة الرسمية، فهم ـ إن صح التعبير ـ كانوا مترجمين لا هاوين، يترجمون ما يؤمرون بترجمته، لا ما يريدون ترجمته، وما يؤمرون بترجمته كان علما خالصا لا يستطيع القراء العاديون ـ على ندرتهم ـ أن يقرأوه، أو يتذوّقوه، وهو إن فكروا في قراءته لا يستطيعون فهمه. . ولهذا كان تأثير الترجمة ـ في عصر محمد علي ـ في المجتمع المصري ضئيلا جدا إن لم يكن معدوما. . . وعندما أنشئت مدرسة الألسن كانت كتبها التي ترجمت في العلوم الاجتماعية المختلفة من تاريخ ورحلات وجغرافيا وأدب أقرب إلى ذهن القارئ العادي وفهمه، وكان من الممكن أن تؤثر هذه المدرسة وخريجوها التأثير الطيب في ثقافة الشعب المصري لو أمتد بها العمر، ولكنها ألغيت بعد موت محمد علي، وتشتّت خريجوها موظفين في المصالح والدواوين المختلفة"[7].

فكيف ترسخت الصورة المغلوطة لدور مدرسة الألسن؟يرجع الشيال ذلك إلى الربط الخاطيء، من قبل كثير من الباحثين المعنيين بعصر محمد علي، بين الترجمة والبعثات، والحقيقة غير ذلك، فمن بين أفواج المبعوثين إلى أوربا"لم يعد للتخصّص في الترجمة. . . إلا رفاعة رافع الطهطاوي، غير أنه كان يراعى دائما في منهاج الدراسة إعداد المبعوثين للتخصّص في علومهم وفنونهم أولا، ثم إتقان اللغات الأجنبية ثانيا ليترجموا كتبا فيما تخصصوا فيه"[8]. ولما كانت البعثات اقتصرت على العلوم العسكرية والهندسية والطبية والعلمية، ولم يكن من بينها أي من التخصّصات الإنسانية، فقد انعدم وجود أحد يهتم فيما له صلة مباشرة بالجوانب الإنسانية، وبخاصة الأدبية.

معلوم أن الطهطاوي ألحق بإحدى البعثات إماما وليس مبعوثا متخصصا، وأفلح، لما وصل إلى فرنسا، في إيجاد مجال للدراسة بين المبعوثين يوافق ميوله واستعداداته الثقافية. فلم تكن الترجمة الأدبية من اهتمامات مدرسة الألسن، واهتمامها بالتواريخ جاء بسبب الميول الشخصية للطهطاوي، وليس من الدور الوظيفي المناط بها، وكل الإشارات حول ترجماتها الأدبية تقوم على نوع من الخلط بين عناوين الكتب المسجوعة التي توحي بأنها أدبية أو روايات تاريخية، وهي ليست كذلك، وأول الأوهام يتعلّق بتعريب محمد مصطفى البياع لكتاب "فولتير"الموسوم"مطالع شموس السير في وقائع كرلوس الثاني عشر"الذي صدر في عام1841، وهو كتاب في تاريخ الملك كارلوس الثاني عشر ملك السويد للفترة 1697 ـ 1718 وليس رواية تاريخية كما يوحي عنوانه، وعلى غراره صدر كتاب"فولتير"الآخر

"الروض الأزهر في تاريخ بطرس الأكبر" عرّبه أحمد عبيد الطهطاوي، وصدر في عام 1845. وقبل ذلك صدر كتاب "تاريخ نابوليون وإيطاليا" نُقل من الفرنسية إلى التركية، وليس إلى العربية، كما يتوهم كثيرون.

يلاحظ أن المعربين لم يذكروا أسماء المؤلفين إلا فيما ندر؛ ولهذا ظهرت الكتب وهي لا تحمل اسماء مؤلفيها، بل طغت على المحررين والمصححين والمترجمين تقاليد التأليف القديمة التي توجب أن تكون أسماء الكتب مسجوعة، وكانت معظم الكتب التي ترجمت مكرسة لفائدة التعليم بالمدارس الخصوصية، وبخاصة مدرسة الطب والهندسة. وكان الطهطاوي يحرص على تلبية رغبات محمد علي في الاختيارات العامة للترجمة "لكنه كان يتحيز للكتب التاريخية تبعا لخطة خاصة رسمها لنفسه، ويتضح... أنه كان يريد أن يترجم كتبا تغطي تاريخ العالم منذ أقدم العصور حتى أحدثها، وإن كان تاريخ فرنسا قد حظي بعناية خاصة... ومن عادته أنه لا يتقيد بنصوص المؤلفين عند الترجمة، بل يبيح لنفسه إضافة أجزاء من كتب عربية قديمة ليكمل بها ما في هذه الكتب من نقص"[9].

رسخ أوائل المعرّبين في مدرسة الألسن تقاليد التعريب اللاحقة. في البداية كان السوريون هم الذي يتولون الترجمة، وبمرور الزمن حلّ المصريون محلّهم، وسرعان ما عهد إلى مجموعة من الشيوخ مهمة تحرير النصوص وتصحيحها، ومعظمهم من خريجي الأزهر، وتقوم خططهم على أساس اختيار عنوان مسجوع للكتاب المعرّب لا علاقة به بعنوانه الأصلي، ووضع مقدمة وخاتمة له، وكان لهذه الطريقة في اختيار العنوان عيبها الذي لا يغتفر؛ ذلك أنهم بعدوا بالعنوان المسجوع عن العنوان الأصلي للكتاب بعدا كبيرا، فصار من المستحيل معرفة العنوان الأصلي للكتاب، من ذلك "رضاب الغانيات في حساب المثلثات" و"نزهة الأنام في التشريح العام" و"منتهى الأغراض في علم الأمراض" و"منتهى البراح في علم الجراح" كما أغفلوا أسماء المؤلفين، وفيما بعد، احتج جورجي زيدان على تولّي شيوخ الأزهر مهمة التحرير والتصحيح في آن واحد، فالتحرير هو الإصلاح والتقويم، ويقتضي معرفة بموضوع الكتاب ومصطلحاته، أما التصحيح، فهو متابعة الكتاب في أثناء طباعته، ويشترط معرفة قواعد اللغة والألفاظ[10]. وبالنظر إلى نفوذ الشيوخ، وتشبعهم بالثقافة التقليدية، وكونهم من خريجي في الأزهر، فقد ترسخت في المعربات الأولى العناوين المسجوعة والصيغ والأساليب الموروثة، وسادت فيما بعد، وتركت، لمدة طويلة، أثرها في معظم المعرّبات طوال القرن التاسع عشر.

أكد "فيليب طرّازي" وهو من المصادر المهمة لثقافة القرن التاسع عشر، على أن الطهطاوي "ملأ الديار المصرية من المترجمين والأساتذة والمهندسين وغيرهم ممّن استفادوا من مؤلفاته وتعليمه"[11]. ولكن التعريب انصرف إلى ستينيات القرن التاسع عشر، في

مصر، إلى موضوعات غير أدبية، ومع أن النصوص الأدبية لم تحظ بمكانة ضمن الجهود المبكرة للتعريب في مدرسة الألسن، لكن عملية التعريب أسهمت، من ناحية أخرى، في نشر أفكار "دفعت باللغة العربية نحو تبنّي أشكال جديدة للتعبير عنها، ومع الزمن أدّى التزاوج بين اللغة والفكر الجديد إلى التأثير الشديد في العادات والممارسات اللغوية "[12].

اختُلف في الموقع الثقافي لـ"لطهطاوي" والدور الذي قام به، وقد استأثر ذلك باهتمام "كول" المعنيّ بالحالة الاجتماعية والثقافية في مصر في القرن التاسع عشر، فتوصل إلى أنَّ "الطهطاوي" في فترة نضجه الفكري "كان مناصرا للحكم العثماني ومقتنعا به" وكان يوقّر السلاطين العثمانيين ويبجّلهم، ويرى أنَّ الله قد منّ بهم على مصر، فجعلوا فيها شموس العلوم ساطعة الإشراق" وعدّه "آخر المنظرين العثمانيين لـ" قانون نامه" أكثر من كونه أول قومي عربي"[13]. و" قانون نامه" هو جملة التشريعات الإدارية التي تهدف إلى إحياء المجد العثماني، وتستند إلى مرجعية قبلية خاصة بآل عثمان، وسنجد بأنَّ "الطهطاوي" لم يكن بعيدا عن هذا الدور، حينما أصرّ أن يقحمه في مقدمته لكتاب لا صلة له، فيما يفترض، بالحالة السياسية في مصر آنذاك. قصدت تعريبه لرواية "فينلون".

من الصحيح أنَّ "الطهطاوي" عُرف كمترجم للكتب المختلفة، ولكن قيمته كمترجم تنبثق من اندراجه في مؤسسة خاصة بالترجمة، فدوره المزدوج كمترجم ومشرف على أول مؤسسة ترجمة في تاريخ العرب الحديث، يضفي عليه قيمة استثنائية؛ فـ"مدرسة الألسن" التي كان اهتمامها الرئيس يتّجه إلى ترجمة المصنّفات العلمية، والقانونية، والجغرافية، أشاعت جوّا ثقافيا يقوم على فكرة حضور الثقافة الغربية في صلب الثقافة العربية. وطبقا لهذا الدور، فـ"الطهطاوي" لم يكتف بإدارة "مدرسة الألسن" التي كانت تخرّج المتخصصين باللغات الحية مثل: الإنجليزية، والفرنسية، والإيطالية، والتركية، والفارسية، فضلاً عن اللغة الأم، إنما انصرف هو نفسه إلى الترجمة انصرافه إلى التأليف في المجالات الأخرى، وترك جملة من المترجمات في الهندسة، والجغرافيا، والقانون، وهذا من ثمار "مدرسة الألسن" التي وضعت الأهداف العسكرية والعلمية في مقدمة اهتماماتها الترجمية؛ للضرورات القائمة في تلك الحقبة، ويعنينا هنا، تعريبه لرواية فينلون "وقائع تليماك" التي حوّر عنوانها وأخضعه للسجع العربي، وأصدرها بعنوان "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك" وخصّها بمقدمة غاية في الأهمية؛ لأنّها تتضمن العناصر الأساسية للتعريب في تلك الفترة.

ويبدو أنّه قد عبّر عمّا كان شائعاً في أوساط المعرّبين، فقد كانوا يتصرّفون في المتون الأصلية، ويغيّرون إضافة وحذفاً كلَّ ما يرونه قابلا للتغيير، وبالغوا في الأمر، فخرجوا بعد ذلك عمّا كان "الطهطاوي" قد رسمه لهم في تلك المقدمة. نجد أمثلة واضحة لذلك قبل تعريب "الطهطاوي" لرواية "فينلون" كما هو الأمر في الروايات التي نشرتها "حديقة الأخبار".

واستفحل الأمر بعد ذلك، فخرج التعريب عن الضوابط الخاصة بالترجمة، وصارت المعرّبات تحاكي المرويات السردية في ملامحها العامة، وكثير منها أبعد ما يكون عن أصله.

يعدّ "الطهطاوي" من الممهّدين الأوائل لعلاقة المثقفين العرب بالثقافة الغربية، وهو ضمن نخبة عرفت جوانب تلك الثقافة، فـ"الشدياق" يذكر في كتابه "الساق على الساق فيما هو الفارياق" الذي صدر في باريس عام1855، أنّه اطّلع على الآثار الأدبية لـ"سويفت، وبيرون، وستيرن، وشاتوبريان، ورابليه، ولامارتين" فيما يذكر "خير الدين التونسي" في كتابه "أقوم المسالك في معرفة الممالك" الذي صدر في تونس عام 1867، أنّه على معرفة بأفكار "ديكارت، ومونتسكيو، وفولتير، وبيكون، ولايبنتز، ونيوتن" . ومن الأدباء اطّلع على آثار "راسين، وكورني، وشكسبير، وغوته، وفينلون، وكالديرون، ولوب دي فيغا" . ولم يكن اتصال "الطهطاوي" بالثقافة الغربية طارئا، واتصاله بالأدب الفرنسي خاصة يكشفه حديثه عن ذلك الأدب الذي ورد في تضاعيف كتابه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" الذي صدر في عام 1834عن مطبعة بولاق في القاهرة، فقد أكد أنّه، وبعد سنوات قليلة من وجوده في فرنسا، تمكّن من الاطلاع على أعمال "راسين" و"فولتير" و"روسو" و"مونتسكيو" وغيرهم، فضلاً عن جملة من الروايات الفرنسية المشاعة في ذلك الزمن، ومنها بطبيعة الحال "وقائع تليماك" التي يبدو أنها ظلت تلاحقه طويلا بعد عودته، لينهض أخيراً بمهمة تعريبها.

أربك تعريب رواية " فينلون" وإصدارها بعد ذلك، عمل الباحثين في هذا الموضوع؛ لأنّ كثيراً منهم ذهب إلى أن "الطهطاوي" أول من قام بترجمة الرواية في تاريخ الأدب العربي الحديث، والحقيقة فالبحث في تلك الحقبة الغامضة، التي لم تسلّط عليها الأضواء بعدُ بصورة كافية، يكشف أنّه لم يكن الأول، إذ سُبق إلى ذلك، كما رأينا قبل قليل مع معرِّبي "حديقة الأخبار" . على أنَّ صدور الرواية في الشام سنة1867، من قبل "خليل الخوري" يخفي أمراً مهماً في التاريخ الأدبي لحياة "الطهطاوي" ؛ فقد شرع بتعريبها إبان مدة إبعاده إلى السودان بين عامي 1849و1858، وذلك حينما ألغى "عباس الأول" مدرسة "الألسن" وأبعد مؤسسها إلى تلك البلاد النائية؛ لأنّه كان شديد الضيق بالحركة الفكرية والعلمية التي بدأت بوادرها تظهر منذ عهد "محمد علي" ، وهنالك قام "الطهطاوي" ، وسط مناخ مشبع بالضيق والتذمر والإحساس بالمهانة والإحباط، بتعريب الرواية، ولا نعلم الآن إن كان أنجز ذلك في بداية مرحلة إبعاده أم في نهايتها، وكلّ ما نعرفه أنّه عبّر في مقدمته لها عن هواجسه المنكسرة التي ظلت ملازمة له طوال تلك المدة. ويبدو أنّه أجّل البت في موضوع نشرها، إلى أن أعيد الاعتبار له من قبل "الخديوي إسماعيل" في عام1863 وكُلّف مجدداً بإدارة الترجمة، وقد أشار إلى أنّه نسي أمرها إلى أن ذكّره بها بعض المقرّبين.

تتضمن مقدمة "الطهطاوي" ما يمكن أن يعدّ العناصر الأساسية المعبّرة عن ذائقته الأدبية، والأهداف التي يتوخّاها من التعريب، والأسلوب المناسب الذي اختاره، وإلى جانب ذلك الظروف التي رافقت عملية التعريب، وينتهي بالتعريف بمتن الحكاية، ومقارنتها بالقصص الشائع في الأدب العربي في النصف الأول من القرن التاسع عشر. وعرض هذه المقدمة، وتحليلها يلقي الضوء على طبيعة عمل المعرِّبين الأوائل، ونظرتهم إلى الآثار الأدبية التي يعرّبونها، ورغبتهم في محاكاة الأساليب الشائعة في الأساليب النثرية في زمانهم، وتقليدهم إياها، على حساب أسلوب النصوص الأصلية، والأهم من كل ذلك مناهجهم في التعريب، وهي مناهج اختفت الآن، وبها استبدلت الترجمة الدقيقة الأمينة التي لم تكن شائعة آنذاك.

بدأ "الطهطاوي" مقدّمته بتقريظ الرواية، فكتاب "تليماك" هو "دون كل كتاب مشتمل على الحكايات النفايس، وفي ممالك أوربا عليه مدار التعليم في المكاتب والمدارس؛ فإنّه دون كل كتاب مشحون بأركان الآداب، ومشتمل على ما به كسب أخلاق النفوس الملكية، وتدابير السياسات الملكية". وما إن ينتهي من ذلك التقريظ المسجّع حتى يتجه إلى التنويه بأهمية المؤلّف الذي هو "ملك آداب، وذو ملكة سيّالة تفيض بالعجب العجاب، فما كل من تصدى وتصدّر، ألّف وعُدّ من الكتّاب، وليس سواء في التأليف أهل الكتاب". يظهر بوضوح أنَّ "الطهطاوي" واقع تحت تأثير أساليب التعبير النثري المصنوع، وهو الأسلوب الذي به ستعاد صياغة "وقائع تليماك"، ابتداء من العنوان المسجّع الطويل المعبر قبل أي شيء آخر عن الذائقة الأسلوبية لـ"لطهطاوي"، وصولا إلى متن النصّ. ويجمل بعد ذلك بيان طريقته في التعريب، قائلاً "بذلت غاية المجهود في إنجاز ذا المقصود، وأديت التعريب بأسهل تقريب، وأجزل تعبير، وتحاشيت ما يورث المعاني أدنى تغيير، ويؤثر في فهم المقصود أقل تأثير، اللهمّ إلاّ يكون ثمّ محلاً مخلاً بالعادة، فاتمحّل لذكر مآل المعنى ومضمونه بعبارات تفيد لازم المعنى أكمل إفادة، وهذه أساليب في قالب الترجمة معتادة".

ما يثير الاهتمام هنا أنَّ "الطهطاوي" منح شرعية للقاعدة التي ستصبح شائعة بعد ذلك، في أمر التعريب، وهي المبالغة فيما يعتقد أنه "أجزل تعبير" وبالنظر إلى أنَّ الجزالة اللفظية أمر مختلف حوله في كل زمان ومكان، إذ لكل عصر بلاغته وجزالته، ولكل مكان أساليبه التعبيرية، وليس ثمة معيار مطلق تقاس به جزالة التعبير؛ فما يراه "الطهطاوي" جزلاً هو: تطبيق أساليب التعبير الموروثة التي كانت متداولة في الوسط الثقافي الرسمي آنذاك، وهي الأساليب التي توجّهها المعايير البلاغية الخاضعة لنسق السجع الذي يُحدث إيقاعا في نظام الجملة.

إنَّ التزام هذا الأسلوب سيؤدّي إلى البحث عن تناغم صوتي وإيقاعي؛ بسبب تكاثر أشكال الجناس والطباق والترادف والتضادّ وغير ذلك، وهو ما سيفضي لا محالة إلى نقض

الأمر الآخر الذي حرص "الطهطاوي" على إثباته وهو: تحاشي "ما يورث المعاني أدنى تغيير" فالأسلوب الجديد، الذي يتقصّد فيه المعرّب أن يكون أميناً كل الأمانة في مراعاة صيغ معينة، سيُقصي جانباً من الأبعاد الدلالية الأصلية للنصّ من أجل أن يوافق الصيغة العربية المختارة من قبل المعرّب، الأمر أشبه تماماً بترجمة الشعر شعراً بحجّة المحافظة على الوزن والإيقاع والقافية، مع أنّه من المعروف أنَّ لكلٍّ شعر أوزانه وإيقاعاته، وإذا اقتضى الأمر قوافيه، وعملية صوغه طبقاً لأساليب الشعر العربي، تعني إعادة صوغه بها، أي تهذيبه وتقنينه وإكراهه بما يوافق تلك الأساليب، وهذا ما يؤدي إليه تعريب يدّعي أمرين في آن واحد "جزالة التعبير" التي يقصد بها إسقاط أساليب تعبيرية أنتجتها ظروف ثقافية خاصة على أدب له ظروف مختلفة، و"الحفاظ على المعاني" ، كما هي. وبعد كل هذه يأتي تصريح "الطهطاوي" أنّه حذف ما يراه مخلاً بالعادة، أي ما يتعارض والبنية الثقافية السائدة فلجأ إلى التخلّص اليسير منه، أو الاكتفاء بالتلميح عنه، وتنتهي هذه الفقرة بالتأكيد أنَّ كلَّ هذا إنما هو شائع في التعريب، ومعروف لدى المشتغلين في هذا المضمار. إلى ذلك فإنَّ العبارة تكشف تواطؤات المعرّبين.

ظلّ هاجس المقارنة بين الأسلوبين اللغويين العربي والفرنسي حاضراً في ذهن "الطهطاوي" ، فبعد أن رأينا كيف أنّه أخضع الأسلوب الفرنسي لتقاليد النثر العربي القديم، فيما ادّعى أنّه حافظ على المعنى، جاء ليؤكد صعوبة أسلوب الكتاب وقوّته، ولكن اللغة العربية قادرة على التغلّب على تلك الصعاب إذا تعهدها معرّب قدير، وهي إشارة ضمنية إليه لا تخفى "إنْ كان بحر جواهر ألفاظ هذا الكتاب لا يدرك له في لغته الأصلية قرار، إلاّ أنّه معلوم عند أهل الصناعة أنَّ بحر اللغة العربية يقطع على محيط بحار اللغات الأخرى التيار، وأنّه لدررها ولآليها غوّاص، ولسماء غيثها مدرار، ولآدابها ومعارفها ميزان ومعيار، وكلّ شيء عنده بمقدار، فلا غرو إذا فتح اللسان العربي بمقاليده عن مفردات الألسن ومجتمعها ومستقرها ومستودعها، ولا عجب إذا وقع القلم من علمها أحسن مواقعه، فإنّه لا يجرف الكلم عن مواضعه. ولكن ليس كلّ من غرّب أعرب وأغرب، وأورد النفوس الزكيّة أعذب مشرب" . ويبدو أنّه لا يريد فقط الإعلاء من شأن العربية، وتبجيل النظرة الطهرانية الذاتية الداعية في بعض الأوساط إلى تقديسها، واعتبارها لغة لا تضاهى، وهو تصوّر شائع عند كثير من الأمم بخصوص لغاتها، إنما يريد منه أمرا آخر، وهو التقرّب بذلك الكتاب إلى وليّ نعمته "عزيز مصر" وهو أسلوب يذكّر بما كان يقوم به الكتّاب القدامى الذين يدبّجون خطباً طويلة في الثناء على الخلفاء والولاة والسلاطين بغية نيل عطاياهم.

ولم يكن "الطهطاوي" بعيداً عن هذه الآمال، فقد اعتادها، إذ منحه "محمد علي" رتبة "صاغ" في الجيش لترجمته كتاباً بالجغرافيا لـ "بران" . وكان كلّما ترجم كتاباً قيّماً

أقطعه نحو مائتي فدان. وقد مَلَك في حياته قرابة ألفي فدان من ذلك، فضلاً عن ثروة طائلة، جاءت معظمها عن هذا السبيل[14]، ولهذا، فما أن انتهى من الفقرة المشار إليها، حتى افتخر بأنَّ الكتاب قد"تم تعريباً على أحسن الوجوه، وانتظم في سلك السلوك، وصار جديراً لأن يهدى لوجوه الأمراء وكبار الملوك، سميته"مواقع الأفلاك في وقائع تليماك"وجعلته برسم عزيز مصر الذي أطلق عنان القلم"[15].

وسوف تتضح أهمية إشارة"كول"التي أوردناها قبل قليل، فقد كان"محمد علي"وخلفائه يقومون فيها بدور نائب السلطان العثماني في مصر، وبخاصة في المراحل الأولى. ومن أجل أن يوقد الرغبة في نفس"عزيز مصر"يفرد الطهطاوي ثلاث عشرة صفحة من المقدّمة لمجموعة من المقطوعات الشعرية المدحية والتقرّبية التذلّلية له، مبيّناً فيها براعته في النظم، قبل أن يستأنف مرة أخرى الحديث عن التعريب وشجونه، ولكن هذه المرّة لبيان الظروف التي أحاطت بتعريب الرواية"أعتذر لمطالعي هذا الكتاب المستطاب، التي فوايده تملأ بمطالعته الحقيبة والوطاب (=سقاء اللبن) ؛ لأني عرّبته وأنا بتلك البلاد السودانية، مبلبل الخاطر، وسحايب الهموم علي مواطر، بالبعد عن الأهل والدار، والتعرّض لحوادث الدهر والأخطار".

يلاحظ الضعف في الأسلوب من خلال التعسف الذي لا يخفى في البحث عن التناسب الإيقاعي بين الجمل. وبعد ذلك، يأتي، في رأينا، أهم جزء في المقدّمة، وهو المعبّر عمّا كان "الطهطاوي" يتمنّاه لكنه لم يتمكّن منه لأسباب خاصة؛ أي تحلية التعريب بإضافات من قبل المعرّب لا علاقة لها بأصل النصّ. وتتأتى أهمية هذا الجزء، ليس لأنّه لم يجد له تطبيقاً في تعريب"الطهطاوي"، إنما لأنّه كان حاضراً في ذهنه، وسيتكفل المعرِّبون الآخرون بتطبيق ما تمنّاه سلفهم، فيضيفون ما شاء لهم إلى النصوص، على أنَّ ذلك لم يحلْ دون استثمار"الطهطاوي" للفرصة، لكنّها فرصة وجدت مجالها هذه المرّة في المقدّمة التي احتوت في معظمها على قصائد ومقاطع شعرية لا علاقة لها، من بعيد أو قريب، بأحداث الرواية، وهو أمر يكشف أنَّ النصوص كانت مُلكاً مشاعاً للمعرّبين، ومناسبة للإفضاء برغباتهم وتطلعاتهم ومحفوظاتهم الشعرية التي يحشرونها في تضاعيف الأحداث، بطريقة تماثل ما كان رواة"ألف ليلة وليلة"و"السير الشعبية" يفعلونه. ومن ناحيتنا، نرجّح أنَّ ذلك سببه التأثّر المباشر بالمرويات السردية المذكورة التي كانت شائعة جداً في تلك الحقبة؛ فالمعرّب للنصّ الأجنبي، كان يتقمّص دور الراوي فيها، ويتصرَّف في الأحداث، فيضيف إليها، ويحوّر فيها، ويُقحم فيها أشعاراً، وهو أمر كان شائعاً بكثرة في زمن "الطهطاوي"وبعده.

يحسن بنا مرافقة"الطهطاوي"فيما كان يتمنّاه، ولم يقم به. يقول، واضعاً الأمر على

النحو الآتي"ثم طرحته في زوايا الإهمال (=أي الكتاب) ولم يسنح لي إشهاره ببال، حتى عَلِم به بعض الطلاب من الأحباب ذوي الألباب، وطرق الباب، ودعا بدعاء مجاب، فاقتصرتُ على أن أرسلت إليه بنسخة مقابلة على أصلها، إذ كان أحق بها وأهلها. وقد خطر لي أن أفرغه في قالب يوافق مزاج العربية، وأصيغه (هكذا) صياغة أخرى أدبية، وأضمّ إليه المناسبات الشعرية، وأضمّنه الأمثال والحِكم النثرية والنظمية، يعني أنسجه على منوال جديد، وأسلوب به ينقص عن أصله ويزيد، حتى لا يكون إلاّ مجرد أنموذج لأصله الأصيل، وعين أن يقبل عليه من الأهالي كلّ قبيل، إلاّ أنني رأيت أنّ الأوفق الآن بالنسبة للوقت والزمان حفظ الأصل وطرح الشكّ، وإبقاء ما كان على ما كان، وإنما لم أجد بدّاً من مسايرة اللغة العربية وقواعدها وعقايدها المرعية، مع المحافظة على الأصل المترجم منه حسب الإمكان. فبهذا ناموس الأصل والفرع محفوظ، وقانون الترجمة الحقيقية ملحوظ".

كان"الطهطاوي"قد غيّر عنوان الرواية، ونقلها إلى أسلوب السجع المعروف في المقامات، ولم"يتقيّد بالأصل الذي ترجمه إلاّ من حيث روحه العامة، أما بعد ذلك فقد أباح لنفسه التصرّف فيه، تصرّف في أسماء الأعلام، وتصرّف في المعاني، فأدخل فيها آراءه في التربية وفي نظام الحكم كما أدخل الأمثال الشعبية والحِكم العربية... فلم يكن"رفاعة" مترجما فحسب، بل كان مُمَصّرا للقصة"[16]. ومع أنّه، كما يقول"لويس شيخو"درس اللغة الفرنسوية حتى أحسن فهمها"لكنه كان "كثير التصرّف في ترجمة كتبه"وجاءت ترجمته دون ترجمة أخرى قام بها"حبيب اليازجي"للنصّ نفسه، لكنها لم تنشر كما يقول "شيخو"[17].

تعلّم "الطهطاوي"الفرنسية بنفسه، ولم يُتقن التلفّظ بها، لكنه تمكّن من فهم معانيها فهما جيدا، وهو أمر لاحظه مجموعة من الباحثين والمعنيين بتلك الحقبة، ومنهم "جورجي زيدان "و"طرّازي"[18]. وجدير بالذكر أنّ رواية"فينلون"هذه عرّبت، فيما بعد، مرتين، الأولى قام بها"جرجس شاهين عطيّة"وأصدرها في بيروت خلال عام1885، والثانية تعريب شعري للنصّ قام به"وديع الخوري"وأصدره في بيروت في عام1912.

معظم المعربات التي سبقت ظهور"وقائع تليماك"وأعقبتها، ولمدة استغرقت معظم النصف الأول من القرن العشرين، خضعت في التعريب لما تمنّاه"الطهطاوي"فظهرت وكأنّها روايات مؤلّفة بالعربية، وجرى فيها تغيير كاد يأتي عليها في أغلب الأحيان. وليس من الحكمة في هذا السياق البحث في تناقضات"الطهطاوي"وغيره، فهو بعد أن أوضح ذلك، انتقل إلى الإشادة بحكاية "تليماك"، معرّفاً بأحداثها في أصلها الإغريقي، وكيف أعاد المؤلّف صوغها روائياً، وانتهي إلى المقارنة بينها والمرويات السردية الشائعة آنذاك. لكنّ المفاضلة لن تكون في صالح المرويات العربية هذه المرّة، كما كان الأمر مع اللغة قبل قليل، فهذه المرويّات من الأدب الشعبي الممتهن الذي ما زالت النخبة الثقافية تنظر إليه نظرة

مشوبة بالانتقاص والاحتقار، وعلى سبيل التقريب يمكن مقارنتها بـ"المقامات الحريرية" التي استقى منها "الطهطاوي"أسلوبه المسجّع في التعريب. يقول واصفاً"وقائع تليماك "بالصورة الآتية"من المعلوم أنّها من الموضوعات على هيئة المقامات الحريرية في صورة مقالات، وأين منها عند القوم ألف ليلة وليلة، وألف يوم ويوم، وهل تقاس بها قصة ذي يزن أو عنتر؟ فكيف وموضوعها أقطع أبتر! فقد اشتهرت هذه المقالات بين الملل والأمم اشتهار نار على علم، وترجمت في سائر اللغات، وسارت بفصاحتها الركبان في سائر الجهات"[19].

تبدو أسباب المقارنة بين وقائع" تليماك"وسيرتي"سيف بن ذي يزن"و"عنترة بن شداد"، واضحة وغامضة في الوقت نفسه، فهي واضحة؛ لأنَّ"الطهطاوي"ميّز التماثل بينهما، استنادا إلى أنَّ كلاً من"وقائع تليماك"والسيرتين المذكورتين تصوّران أبطالا تشكّل مجموع أفعالهم متون تلك المرويات، فمدار الأحداث هو الشخصيات التي تقوم بأعمال بطولية، بدليل أنّه لم يدرج"ألف ليلة وليلة"و"ألف يوم ويوم"في المقارنة حينما لجأ إلى المقارنة الفنية، ولكنها غامضة، حينما قرّر بأنَّ موضوع السيرتين الشعبيتين"أقطع أبتر".

ولا يُعرف لهذا الحكم سبب الآن، وبما أنّه في تلك الحقبة كانت السير الشعبية تُطبع وتُنشر متسلسلة بأجزائها الكثيرة المتلاحقة، فإننا فيما يخص حكم "الطهطاوي" أمام احتمالات عدة، منها: أنّه ربما لم يطّلع إلاّ على أجزاء من السيرتين المذكورتين؛ فتعذّر عليه معرفة نهايات الأحداث والموضوعات، والمرجّح أنّه اطلع فقط على الأجزاء التي تصوّر المراحل الأولى من حياة الأبطال؛ الأمر الذي جعل النهايات مؤجّلة، مع أنَّ جميع السير الشعبية طبعت قبل ذلك، ومعلوم أنّها نضجت وأُنشدت بوصفها مرويات شعبية، قبل هذا التاريخ بقرون طويلة، وإذا تعلّق الأمر، بسيرة"سيف"و"عنترة" تحديداً، فإنهما استكملتا شروطهما كمرويات معروفة في القرن الثاني عشر الميلادي بالنسبة للثانية، والقرن الخامس عشر الميلادي بالنسبة للأولى في أقصى تقدير[20]. علما أنَّ تلك المرويات وغيرها كانت تخضع عادة لنسق التوالد المستمر بسبب الرواية الشفوية، وحاجات التلقّي، ولم يتوقّف نموها إلاّ بعد أن طبعت في مدوّنات شاعت بين الناس.

ومهما يكن من أمر فيما يخصّ المقارنة وخفض قيمة المرويات الشعبية، فـ"الطهطاوي" أعاد صوغ الأحداث طبقاً لأساليب القصص الشعبي، مستفيداً من طريقة المقامات، ومحوّرا أسماء الشخصيات، ومستخدما أسلوب النثر الفني وفقا للمقاييس البلاغية الشائعة في عصره[21]. والحق فهو لم يعرّب هذه الرواية بمعزل عن النسق السردي الشائع في تلك الحقبة، فهذا النصّ يتماهى مع القصص الاعتباري الذي أشاعته حكايات"كليلة ودمنة" فرواية "فينلون"رواية اعتبارية تهدف إلى تهذيب تلميذ سرعان ما يُصبح ملكا. إنّها تتضمن

روح الوعظ الاعتباري المعروف في المرويات السردية، إذ تتبلور مقاصد السرد من أجل ترسيخ عبرة ما.

امتثل "الطهطاوي" في تعريبه ليس فقط للأساليب الموروثة كما تبيّن لنا، إنما للأهداف الاعتبارية التي عُرفت في السرد العربي القديم منذ فترة مبكرة. وإذا أدرجنا هذا المثال في سياق تلك المرحلة من ناحية ثقافية، تبين لنا أنَّ الرصيد الفاعل في التعريب والتأليف كان يتّصل بالمرويات القديمة أكثر مما يتّصل بالآداب الغربية، التي لم تكن شاعت بعدُ في الأدب العربي، بما فيه الكفاية في ذلك الوقت.

4. ذريّة الطهطاوي: فوضى وتعريب بلا قيود.

كان "الطهطاوي" بوصفه معلّماً، مسكوناً برسالته التعليمية، يفكّر ويعمل في إطار تعليمي، وعمله في حقل الترجمة يتصل بهذا الإطار، ويترتّب في داخله، وكان يفتخر في أنّه خرّج عدداً كبيراً من المترجمين "لهم في مضمار السبق وميدان المعارف وسيع مجال، وفي صناعة النثر والنظم أبهر بديهة، وأبهى روّية، وأزهى ارتجال" ويضيف في مقدمته المشار إليها، إلى أنَّ هدفه من تعريب "وقائع تليماك" هو أن يضع بين يدي طلابه نصّاً أدبياً فريداً، لينتفع به في "سائر البلاد المشرقية التلامذة، وأن يكون كتاباً جيداً من كتب العربية تعتمد عليه في التعليم الأساتذة، ولا سيما في الديار المصرية التي تقدّمت كل التقدّم في التعليم والتعلم".

وكان يرعى طلابه، ويشرف على ترجماتهم، وينقحها، ويصوب أخطاءها، ويبرز من طلابه نخبة في مجالات عدّة، كانت لهم أدوار مهمة في الحياة السياسية والثقافية في مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. على أنَّ أشهر من انصرف منهم إلى التعريب "محمد عثمان جلال" (1829 ـ 1898) الذي بدأ عهداً جديداً بتعريب النصوص المسرحية الفرنسية، والظاهرة اللافتة للاهتمام ليس تعريبه المآسي والملاهي الفرنسية المعروفة فقط، إنما استخدام اللهجة العامية المصرية في التعريب، فهذه ظاهرة سيكون لها أثر مهم فيما بعد، استقاها "جلال" من الأساليب الخاصة ببعض المرويات السردية. ولم يتم ذلك بمعزل عن جهود بعض معاصريه في مجال اعتمادها لغة أدب بديلا عن العربية الفصحى.

أول دعوة لاستعمال اللغة العامية لغة للكتابة هي دعوة المستشرق الألماني "فيلهم سبيتا" مدير دار الكتب المصرية في كتابه "قواعد العربية العامية في مصر" الذي صدر في1880، وفي هذا الكتاب شبّه "سبيتا" العربية الفصحى باللغة اللاتينية، وتنبّأ لها بالموت لعجزها عن التطور، وحمّلها مسؤولية انتشار الأمية، واتهمها بأنّها أجهضت ظهور أدب شعبي حقيقي،

ولهذا دعا "سبيتا" إلى جمع الأدب العامي، وتكوين لجنة من العلماء لوضع قواعد للغة العامية بحيث تصبح صالحة للكتابة الأدبية، وإلى إحلال العامية محلّ العربية في كل لون من ألوان الكتابة والتعبير، كذلك دعا إلى كتابة العامية بالحروف اللاتينية، واتهم الحروف العربية بأنّها السبب في جهل الناس بالعربية[22]، وجاراه في هذه الدعوة "ويلكوكس" ثم "ويلمور".

ومن الجدير بالذكر أنَّ الفرنسي "جان جوزيف مارسيل" مدير المطبعة التي رافقت الحملة الفرنسية كان أصدر كتابا إبان الاحتلال الفرنسي لمصر عن "قواعد اللهجة المصرية" الأمر الذي يؤكد أنَّ الدعوة إلى العامية تعود إلى تلك الحقبة، لكنها تطوّرت مع الزمن، وأخذ بها في التعريب "محمد عثمان جلال". ولكن "يعقوب صَنُوَع" (1839 ـ 1912) المسرحي المشهور، أصدر في عام 1877 جريدة "أبو نظارة زرقا" بالعامية المصرية، وهي أول صحيفة مصرية تتبنّى هذا الأسلوب، وكانت واسعة الانتشار، وتقرأ من فئات اجتماعية مختلفة؛ لأنّها فكاهية ساخرة، وحسب ادّعاء صاحبها، كانت تصدر سبعة عشر ألف نسخة من العدد الواحد، وسرعان ما أصبحت محلّ مضايقة من السلطات بسبب نبرتها الانتقادية الواضحة؛ الأمر الذي كان يعرّضها للمضايقة والإغلاق والمنع، فكان "صَنُوَع"، وبخاصة بعد هجرته إلى باريس، يغيّر اسمها لتضليل الرقابة، ويبدو أنّها كانت القدوة، فيما يخص استخدام العامية، لـ "عبد الله النديم" (1834 ـ 1896) في إصدار مجلة "التبكيت والتنكيت" في عام 1881 التي صدرت في الإسكندرية بالعامية والفصحى معا، فـ "النديم"، يمثل نوعا من الازدواج؛ يعبّر بالعامية، لكنّه يدافع عن الفصحى، وتعليل ذلك أنّه كان يعاني من الوضع اللغوي المنقسم بين التركية المهيمنة في دواوين الدولة، والعربية التقليدية المسجوعة، والإنجليزية المعتمدة في التعليم، ولهذا لجأ إلى العامية[23].

صرف "جلال" جلّ اهتمامه إلى المسرح الذي كانت آدابه تختلط بالآداب السردية في تلك الحقبة، فنقل كلاسيكيات الأدب الفرنسي مثل مآسي "راسين" وملاهي "موليير" وأصدر مجلداً ضمّ أربعاً من كوميديات "موليير" الشهيرة، وسمّاها "الأربع روايات من نخب التياترات" وبعدها بسنوات قليلة أصدر ثلاث تراجيديات لـ "راسين"، اختار لها العنوان الآتي "الروايات المفيدة في علم التراجيدة". وتشعّب اهتمامه في اختيار النصوص وتعريبها، فعرّب خرافات "لافونتين" شعرا، وسماها "العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ" ثم قصائد "بوالو" الغنائية. وتؤكد بعض المصادر أنّه عرّب مسرحية "كورني" المشهورة "السيد"، وإلى ذلك، استأثرت الرواية باهتمامه، فاختار رواية "برنارد آن سان بيير" المعروفة "بول وفرجيني" وعكف على تعريبها، وأصدرها بعنوان مسجّع هو "الأماني والمنّة في حديث قبول وورد جنّة" وأضفى عليها "مسحة عربية"[24].

وشأنه شأن السابقين عليه والمعاصرين له، كان يتصرّف بحرية في معرّباته، واختار

اللهجة العامية لاعتقاده أنّها تقرّب إلى إفهام القرّاء مضامين تلك النصوص وأحداثها. ومن هذه الناحية اعتبر من أبرز الذين اختاروا العامية أسلوباً للتعبير، وعدّ "جيب" ذلك عملا جريئا؛ لأنّه لم يكن الوقت قد حان للأقدام على ذلك، وفسّره على أنّه "انفكاك تام من أسر الماضي، وكان دليلا على روح العصر"[25].

يغلب أنَّ "جلال" وضع في حسبانه، وهو ينقل الأعمال الفرنسية باللهجة العامية، المجتمع المصري في ذلك الوقت، فأهمّ ما تتسم به نصوص "راسين" و"موليير" محاكاتها للواقع، ولهذا عرّبها باللهجة المحليّة لكي "تنسجم وتقاليد جماهير المسرح" ذلك أنَّ مدرسة كبيرة من التعريب ظهرت بهدف "إشباع رغبة القرّاء من الوجهة الحسية المثيرة للخيال الذي ينفر منه الذوق الأدبي، فكثير من المعرّبين "عبثوا في النصوص وأفكارها، مع أن كثيرا منها كان جيدا في أصله، لكن المعرّبين لم يفلحوا في الالتزام بجودتها، فاتجهوا بها إلى ألوان القصص الشعبي المثير الذي يرضي القرّاء، ويزجي فراغهم، وبهذا لم يتجه.. المعرّبون في أعمالهم إلى "القواعد الأدبية أو الأصول الفنية للرواية، وإنما كان شغلهم إرضاء أذواق الجماهير، وتلبية رغبات القرّاء الذين لم ينالوا من التعليم حظا كبيرا"[26].

أكد "أسعد داغر" أهمية الدور الذي قام به "جلال" بقوله إنّه "قصر قلمه على تمصير المسرح في نطاق واسع، واستعمل لذلك اللغة العامية، فجمع إلى الصور الغربية فنون القصص التقليدي العربي والمصري، إذ ألبس الروايات (=المسرحيات) التي ترجمها عن "موليير" أو عن "فولتير"، ثوبا مصريا شعبيا، وبذل جهدا كبيرا لخلق بيئة تناسب الشخصيات الموليرية، وقد راعى بوضعه هذه الملاهي التقاليد الإسلامية، وعادات أهل الشرق. أباح لنفسه حرية النقل وحرية التعبير، كما أباح لها استعمال اللغة العامية والزجل، وإدخال الفكاهات الشعبية الشائعة، والحكم الشعبية، والأمثال السائرة على الألسن، فكان عمله هذا حلقة هامة من حلقات التمصير"[27] وسلّط الضوء على دوره هذا عدد من الباحثين، وأشادوا به[28] إلى درجة وصفه الزيات بـ"المترجم البارع"[29].

وفيما يخص ترجمته لرواية "بول وفرجيني" فقد راح يتصرّف في النصّ، حتى إنَّ الأبطال، الذين تغيّرت أسماؤهم منحوا أسماء أقرب صوتيا إلى الأسماء الأصلية، بحيث تحمل الطابع العربي، بل إنّ النصّ في مجمله يعدّ سجعا نثريا مرصّعا بأشعار وتأملات فلسفية قريبة من الذوق العربي[30] أما مسرحية "طرطوف" لـ"موليير"، التي عربها في عام1873 بعنوان "الشيخ متلوف"، فلم يكتف "جلال" بتغيير الأسماء واصطناع إحداث مصرية محلية، إنما سعى فيها إلى أن تجسد "الهوية المصرية بعمق ينسي القارئ أنه يقرأ عملا غير مصري"[31]. وكانت "طرطوف" من أشهر معرّباته.

أحسن "جلال" في اختيار هذا النص المسرحي لـ"لموليير" فشخصية "طرطوف" شخصية

اعتبارية، وتعدّ أنموذجا للشخصية المتقلّبة والمركّبة المزاج التي تجمع بين الفسق وإدعاء التقوى من أجل الظفر بمكاسب الدنيا وملذاتها، لكنّ هشاشتها الأخلاقية، كما هو الأمر في الفكر التقليدي، يفضي بها إلى نهاية كارثية، عبر مجموعة من المفارقات الساخرة. وسرعان ما أصبحت"هذه الشخصية أنموذجا إنسانيا عاما، وإحدى أكثر الشخصيات شهرة في المسرح الفرنسي، وربما العالمي، إلى درجة ارتقت إلى مصاف النماذج العليا للسلوك المزدوج، بما يمكن الإحالة عليها في كل مجتمع وثقافة، وللمعرّب فضل أدراجها في الوعي الشعبي، فكانت ومازالت منذ ذلك الوقت دائمة الحضور في المسرح العربي.

ومن الجدير بالذكر أن المسرحية عرضت أول مرة في أصلها الفرنسي على شرف ملك فرنسا في عام1664 فسرّ بها الملك، لكنه عاد ومنع استمرار عرضها في اليوم التالي، فخفّف"موليير"اللهجة الانتقادية للنص، وقدّمها في عام 1667 بعنوان قريب، لكنها سرعان ما منعت مرة أخرى، فقام أخيرا في1669 بتجريد النص من كثير ممّا كان يتصف به من سخرية ونقد جريئين، وهذه الصياغة الأخيرة هي التي عُرفت وشاعت، وقام"جلال"بتعريبها، ويبدو أن النظائر التاريخية ممكنة الوقوع أحيانا، فـ"صَنُوع" الذي ذكرناه قبل قليل، كان يتماهى مع شخصية" موليير" فيما الخديوي"إسماعيل"يتماهى مع الملك الفرنسي، حتى إن"صَنُوع"كان يلقّب بـ"موليير مصر"ويدأ يعرض مسرحياته الانتقادية التي يحاكي بها الكاتب الفرنسي أمام الخديوي، الذي سرعان ما استبد به الغضب، كما استبد بالملك الفرنسي، فأمر بإغلاق مسرحه، وراح "صَنُوع" يعيش متشرّدا منفيا من ذلك الوقت.

تابع مسار"جلال"عدد كبير من المعرّبين، إلى درجة ستصبح فيها هذه القضية موضوعاً لمزيد من الآراء والنقاشات طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبخاصة عند"صَنُوَعْ"الذي وصف بأنّه" أول من استعمل القلم الدارج عند عامّة المصريين في الكتابة فتبعه كثير من الكتاب الذين انشأوا صحفا شتّى بالقلم العامّي في جميع الأقطار العربية شرقا وغربا"[32]، وحسب "لويس عوض"فإنّ"جلال"هو"الرائد الذي عبّد الطريق بالعامية لـ"يعقوب صَنُوَع"أولا، ثم لسليم النقاش ثانيا، ثم لعبدا لله النديم ثالثا"[33]. وكان"مارون النقاش" (1817 ـ 1855) قد اهتم بالتعريب قبل الجميع، واشتهر فيما بعد"أديب إسحاق" (1856 ـ 1885) الذي واصل مسار التعريب الذي يعتمد على الأسلوب السهل، وكل هذا لم يلغ اتجاها آخر من تلامذة"الطهطاوي"الذين"لم يتحرّروا من السجع والبديع، بل ظلّوا يكتبون بهما المعاني الأوربية، ومن الغريب أنّهم كانوا يقرأونها في لغة سهلة يسيرة، ثم ينقلونها إلى هذه اللغة الصعبة العسيرة المملوءة بضروب التكلّف الشديد، فتصبح شيئا مبهما لا يكاد يفهم إلاّ بمشقّة"[34].

لم يعد ممكنا الحديث عن ترجمة أمينه، فسُنن التعريب الجديدة شاعت، ولدينا شاهد عيان ينتمي إلى تلك الحقبة، ويمتثل لتلك السُنن، وهو "خليل رينه" الذي يورد في مقدمة رواية "ناجية" التي أصدرها في عام 1884 ما يأتي "رأيت أن أتحف خلاّني برواية غرامية الموضوع، أدبية المغزى، كنت طالعتها في اللغة الفرنساوية تحت عنوان "خريستين" (=كريستين) وهي لا تزيد على العشر صفحات، فبسطتها ما احتمله المقام، وزدّت في نكاتها، وغيّرت ما لم أجده موافقا لذوق العصر، وخالفت المؤلّف في روايتها؛ فنفيت التنجيم بعد أن أثبته. فلست أعرف ماذا أسّميها أتعريبا أم تأليفا؟ على أنني أرى أن اسم التأليف أليق بها من التعريب، فإنَّ من تصفّح أصلها بعد مطالعتها، يرى ما بينهما من الفرق الواضح، والبعد الشاسع "[35].

تم تغيير عنوان الرواية، ولم ترد إشارة إلى مؤلفها الأصلي سوى لغة الرواية وهي الفرنسية، وفيما كانت أقرب إلى القصة القصيرة بسط "خليل رينه" أحداثها ليجعل منها رواية، وحذف ما رآه مخالفا لذوق المتلقّي العربي في ذلك الوقت، وأدخل أفكارا جديدة من عنده، وتخلّص من أفكار المؤلف، وصار هو بنفسه أمام وضعية جديدة، هل ينسب الرواية لنفسه أم لصاحبها؟ اختار ببساطة الحلّ الأول. ولهذا الأمر تداعيات خطيرة، منها تغييب التأليف الأصلي من ناحية المؤلف والعنوان والتلاعب الكامل بالنصّ.

تمّت عملية سطو علني على نصّ أدبي، فأُخرج من سياق ومُلكية، وأُدرج في سياق ومُلكية أخرى، وبالنسبة لنا فهذا أمر لا يُحتمل طبقا لمفاهيمنا المعاصرة الخاصة بالترجمة، ولكنه كان ممارسة عادية، بكل معنى الكلمة، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وشطر كبير من القرن العشرين، لجأ إليه من قبل، بدرجات متفاوتة نخبة من المعربين مثل: محمد مصطفى، وبطرس البستاني، وأحمد الفاغون، والطهطاوي، ومحمد عثمان جلال، وصولا إلى حافظ إبراهيم، والزيات، والمنفلوطي، وغيرهم، ممن سترد الإشارة إلى معرباتهم، وفضلا عن تغيير العنوان تُلمس رغبة المعرّب في مشاركة المؤلف ملكية روايته، كما يظهر ذلك واضحا في تعريب "البستاني" لرواية "دانيال ديفو" المشهورة "روبنسون كروزو" التي عرّبت بعنوان "التحفة البستانية في الأسفار الكروزية" وعلى هذا كان "خليل رينه" يتحدّث عن الأمر على أنه حالة عادية لا غبار عليها. ومن تلك التداعيات أنَّ هذا الاعتراف يدعم نسق التعريب إبان تلك الحقبة: وهو أنَّ النصوص الأجنبية هي التي ينبغي أن تمتثل للذائقة والأسلوب الشائعين آنذاك، وليس العكس، فإذا كان ثمة تأثير فهو تأثير معكوس.

شخّص "الرافعي" هذه الظاهرة فأكد أنَّ "أكثر الكتب المترجمة إلى العربية إنما تطمس على اسم المترجم قبل أن تكشف عن اسم المؤلف، فلا يحيا الميت إلاّ بموت الحي، وهم

في أكثر ما يصنعون لا يعدون أن يصححوا العامية أو يفصحوا بها قليلا، فيستوي في صنعة البيان أن يكون ناقل الكتاب هذا أو ذلك، لأنّهم سواسية، ولا تؤتيك كتبهم أكثر مما يؤتيك الاسم المعلّق على مسمّاه"(36).

ترد في أدبيات القرن التاسع عشر إشارات كثيرة تفضح عدم امتثال المترجمين لقواعد الترجمة الأمينه، من ذلك فقد أخذ"يعقوب صروف" (1852 ـ 1927) على"زكي نوفل"تعريبه لرواية"جورج سبيرو"للفرنسي"فلاماريون"، فقال بأنّه"أكثر من التصرّف فيها، حتى صارت كأنّها عربية الوضع"(37)، وذلك يعود إلى عدم الاهتمام بالأصول، إنما إشباع رغبات متزايدة لجمهور أدبي وجد في هذا الفن استمرارا للتقاليد الشفاهية التي مازالت قائمة آنذاك، فكما كان الراوي الشعبي يتصرّف في غالب الأحيان بالمتون الأصلية للمرويات السردية، فقد كان المعرّب يقوم بالدور نفسه. وتشكّى"جورجي زيدان" (1861 ـ 1914) من ذلك، واحتجّ بشدّة على المعرّبين لإهمالهم أسماء الكتاب الأصليين في التعريب، وقال معبرا عن إحساس بالمهانة، لأنَّ المعرّبين"ما يزالون يهملون اسم المؤلف الذي يترجمون روايته. . . وقد أخذنا عليهم ذلك غير مرة، فنعيد قولنا إن المترجم مطالب شرعا وعرفا أن يذكر اسم المؤلف الذي نقل عنه كما يذكر اسم كتابه. والقارئ إذا طالع رواية فكأنه يخاطب مؤلّفها، فلماذا يريد أدباؤنا أن يحرموا القراء من معرفة أسماء مخاطبيهم؟"(38).

أكد عبد المحسن طه بدر أنَّ معظم المعرِّبين آنذاك لا يكشفون عن ثقافة أدبية ناضجة، ولا يقدّرون قيمة الإنتاج الذي يقدمونه، ولا يفهمون معنى الترجمة، وإنما كانوا أشبه بتجّار يلبّون حاجة السوق، ويقدّمون إليه بضاعة فجّة أحيانا، ومسروقة أحيانا، ومشوّهة في أغلب الأحايين. . . وأغلب ما عُرّب من الروايات كان من نتاج العصر الرومنسي في الأدب الأوربي، وقد ساد التيار الرومنسي في الأدب الغربي في النصف الأول من القرن التاسع عشر. . . وحينما عرّب المترجمون الفنون الروائية لم يهتموا بالإنتاج الأكثر جودة، وإنما اهتموا بكتّاب أكثر شعبية وشهرة مثل"والتر سكوت"و"إسكندر دوماس"وغيرهما، مّمن تتصف رواياتهم بالبدائية والشعبية. . . واهتمّوا بأعمال صغار الكتّاب الذين خضعوا لما في الرومنسية من حرية وعاطفة وجموح وخيال، وقدّموا لذلك نوعا من الروايات تتّجه إلى الجماهير الشعبية، وترضي نزعتها الخيالية المتعطّشة إلى الغريب والمدهش من ناحية، وإلى الحب المغرق في العاطفة والخيال من ناحية أخرى، وهذه الروايات الرومنسية الخيالية تأثّرت بأدب العصور الوسطى، وظهرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ويجمع بينها طابع المغامرة والحب والخيال العاطفي. . . ولهذه الروايات ميّزات ـ حسب"أدوين موير" ـ منها أنها تعتمد إثارة فضول القارئ؛ لأنّها تقدّم له سلسلة عجيبة من الحوادث التي لا ارتباط

بينها، وهي تتّفق مع رغباته وليس مع معرفته، والنهاية في الغالب تكون سعيدة، والأبطال فيها إما أخيار بصورة مطلقة أو أشرار بصورة مطلقة، والبطل الخيّر يمرّ في الرواية بسلسلة من الأخطار والمغامرات، والشخصيات لا ترسم بعناية؛ لأنّها خاضعة للحدث الذي يتمّ التركيز عليه، والبطل يهرب من الحياة غالبا لكنه يرجع في النهاية إليها ليتمتّع بها دون أن يصاب بأذى ولو كان ضئيلا، ويمكن أن يقع الموت في هذا النوع من الروايات، ولكن الأشرار وحدهم هم الذين يموتون أو يقتلون، وقد يضحّي المؤلف ببعض الأخيار في سبيل رجوع البطل إلى شاطئ الأمان والنجاح، وهذه الروايات بعمومها لا تتمتع بقيمة أدبية كبيرة إلاّ في أحوال نادرة.

وكان المعرّبون يستجيبون لذوق الجمهور فأدّى الأمر إلى الحفاظ بطابع السرد الذي يميز الحكايات الشعبية، فاتجهوا في غالب الأحيان إلى حذف الحوار، وتفاصيل الصور في الحدث مكتفين بذكر الخطوط العريضة للأحداث، ومستبدلين بالحوار السرد كما أنهم خضوعا منهم للذوق الشعبي كثيرا ما يترجمون المواقف الحساسة بالشعر، ويستشهدون به في رواياتهم. . وقد جاء بناء العقدة في هذه الروايات أقرب إلى بناء العقدة في القصص الشعبي من حيث تراكم الحوادث وتراكبها واقتصار المغامرة فيها على الوقائع الحربية[39].

لم تكن هذه الظاهرة محدودة، اقتصرت على فئة قليلة، إنما انخرطت فيها نخبة من المعرِّبين في عملية مزدوجة من التعريب والتأليف المتداخل الذي يصعب أحيانا التفريق فيه بين الجزء المؤلَّف والجزء المعرَّب، وشمل ذلك الرواية والمسرحية، ومن تلك النخبة "رزق الله حسّون" الذي بدأ ينشر معرّباته بداية من عام 1867، و "لويس صابونجي" الذي بدأ التعريب عن الفرنسية عام1869بمسرحية "شاؤول وداود" ، و "شاكر شقير" الذي عرّب وألّف ما يزيد على30عملا أدبيا بين رواية ومسرحية بداية من عام 1869، ثم "نجيب حبيقة" الذي ترك أكثر من15مؤلفا موزعا بين التأليف والتعريب، و "نجيب إبراهيم طراد" الذي يناظر "حبيقة" في غزارة الإنتاج الأدبي، و "جرجيس زويّن" ثم "أديب إسحاق" الذي بدأ بتعريب مسرحية "أندروماك" لـ "راسين" عام1875وتوالت معرَّباته بعد ذلك، و "سليم النقاش" ، و "نجيب حداد" الذي وصفه "الزيات" بـ "الأديب الكبير، والصحفي البارع، والمترجم القدير"[40] و "فرح أنطون" (1874 ـ 1922) الذي ترك ثروة هائلة من الأدب السردي المؤلف والمعرّب، لا يقل عن نظرائه، إلى درجة قال فيه "سلامه موسى" بأننا "لا نعرف أديبا ممّن يؤبه به في مصر لم يتأثر بأحسن التأثيرات من "فرح أنطون" ، وكثير من النزعات الحسنة في أدبنا يعود إليه"[41].

وأخيراً ـ والقائمة لا تكاد تنتهي ـ القس "توما أيوب" الذي ترك مالا يقل عن ستين أثرا أدبيا متنوّعا بين التأليف والتعريب، في مجال الرواية والمسرح، وينطبق على أقرانه المذكورين ما وصفه به "طرّازي" من أنّه "كان له الباع الطويل في الترجمة والتصرّف في العبارات الفرنجية فيفرغها في قوالب عربية لا يشمّ منها القارئ شيئا من رائحة الأصل"[42].

ومادمنا نهدف إلى رسم المناخ الثقافي العام الذي أخضع النصوص الأجنبية لذائقته السائدة بدل أن يخضع هو لذائقة النصوص الأجنبية، فلا يجوز لنا أن نتخطّى الصورة التي جاءت عليها عملية اقتباس النصوص المسرحية وتعريبها وتمصيرها، وهي عملية عاصرت تعريب الروايات؛ لأنّها أسهمت في إشاعة المناخ الثقافي الذي صاغ وعي المعرّبين في اختياراتهم، وفي الأساليب التي اتبعوها، فما اتبعه المعرِّبون في النصوص المسرحية اتبعوه في النصوص الروائية، وهو ما يثبت أنَّ السياق الثقافي السائد كان يحدّد نوع العلاقة بالآداب الأجنبية، إلى درجة يمكن التأكيد فيها أنَّ تلك الآداب المعرّبة هي التي كانت تتأثر بالسائد من المرويات وليس هي التي تؤثّر فيه.

قدّم "محمد يوسف نجم" مسحا وافيا لحالة التعريب المسرحي، بما يكشف الدرجة التي خضعت فيها المعربات للذائقة الشعبية السائدة، وقرّر أنَّ أساليب الكتّاب قد تباينت في تعريب المسرحيات، فمنهم ـ وهم الكثرة الغالبة ـ من "كان يتناول المسرحية ويحاول تقريبها من الذوق الشعبي، فيعنى بإبراز حوادثها الرئيسة، ويتناول الحوار بالتلخيص أو الحذف، ويغيّر النهاية أحيانا، ويضيف بعض مواقف الغناء، وذلك ليلاقي ذوق الجمهور الذي كان يطلب في المسرحية صفات خاصة تتفق ومُثُله وثقافته وتجاربه". ويؤكد أنَّ كثيرا من هذه المسرحيات فُقِد، وما وصل مطبوعا "لا يذكر المعرّبون الأسماء الحقيقية له، ولا الأصل المنقول عنه". ويدلّل على ذلك بأمثلة كثيرة مثل: مسرحية "الجاهل المتطبب" التي عرّبها "محمد مسعود" عن "موليير" وعرضت في عام 1889 وتصرّف المعرّب فيها، فكان يُطنب حيث كان المؤلّف في الأصل يوجز، وأحيانا ينحرف عن طبيعة مسرح "موليير" بما فيه رسم الشخصيات وتقديمها، ويحذف مشاهد كاملة، ويتصرّف في الأسماء، ويتدخّل في الإيقاع الختامي للمسرحية، أما مسرحية "هوراس" التي عرّبها "سليم النقاش" في عام 1868 بعنوان "مي" فقد تصرّف فيها تصرفا كبيرا فعبث بالحوادث، ونثر فيها الأشعار استجابة للذوق الشعبي في عصره، ولم يكتف بذلك، إنما أعلن أنّه قام بتأليفها، مقتبسا فكرتها عن "الفرنجية" بعد مخالفة الأصل، وإضافة الأشعار الموافقة للذوق العربي، وهذا ـ كما يقول "نجم" ـ نوع من الترجمة المشوّهة التي لم تدرك معنى المأساة الكلاسيكية وشروطها، إلى ذلك فأسلوب التعريب يقوم على السجع المتكلّف والأغاني والألحان والأشعار التي نثرت هنا وهناك لأدنى مناسبة.

ووقع الأمر نفسه مع مسرحيتي "السيد" و "سينا" بتعريب "نجيب حداد" . أما مسرحية "الملك متريدات" لـ "راسين" بتعريب "أبي الخليل القباني" التي ظهرت في عام1884 بعنوان "لباب الغرام" على أنّها من تأليف "القباني" فلم ترد أية إشارة إلى أنها لـ "راسين" ، فـ "القباني" يأخذ الحوادث والأفكار الأصلية ثم يصوغها بأسلوبه الخاص دون أن يتقيّد بشيء، وتكرّر ذلك مع مسرحية " أندروماك" . أمّا تمصير "محمد عثمان جلال" لمآسي "راسين" فقد جاءت زجلا على غرار مسرحيات "موليير" وفي كل ذلك أُلبست النصوص الأصلية ثوبا مصريا شعبيا، وفيما كانت المآسي الراسينية تخضع للقواعد الكلاسيكية الخاصة بالتراجيديا فهمها "جلال" على أنّها "شيء أشبه بالفَرَج بعد الشدّة، وبلوغ الفرح بعد مدّة" كما جاء في مقدمته لها، مذكرا بالحكايات الشهيرة في المرويات السردية العربية التي جمعها "أبو المحسّن التنوخي" قي القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي.

ولم تكن هذه الظاهرة مقتصرة على المعرّبات الفرنسية، فقد كان التعريب من الإنجليزية لا يقل عنها سوءا، فقد عرِّبت مسرحية "روميو وجوليت" من قبل "نجيب حدّاد" بعنوان "شهداء الغرام" وفيها وفي غيرها "استنّ نجيب حدّاد سُنّة غير حميدة، كان فيها قدوة سيئة لمن عاصره أو تلاه من المترجمين، ففي ترجماته أباح لقلمه العبث والتشويه، وراح يخرج على الأصل، وداعب خيال جمهور حظه ضئيل من الثقافة، واختصر اختصارا مجحفا، وتصرف على هواه" . وهو الأمر ذاته الذي يلاحظ مع مسرحية "مكبث" التي عرّبها عبد الملك إبراهيم وإسكندر جرجس، ومسرحية "هاملت" التي عرّبها "طانيوس عبده" ولم يترك طريقة من طرق التشويه إلاّ وجرّبها في هذه المسرحية، وبخاصة أنّه كان صاحب مدرسة في المسخ والتشويه، ولم تسلم منها قصة (=رواية) أو مسرحية تناولها قلمه بالترجمة" . وظهرت مسرحية "عطيل" بتعريب هزيل مشوّه دون ذكر للمعرّب، وذلك أمر لازم أعمال "موليير" على يد نجيب حدّاد وإسكندر صيقلي، ومسرحيات "هوغو" وغيرها(43) .

كان "نجيب حدّاد" (1867 ـ 1899) الذي لم يعمّر طويلا، من أكثر المعرّبين شهرة ونشاطا، وحصد كل ذلك من قدرته على تكييف الآداب الأجنبية لمقتضيات الذائقة السائدة في القرن التاسع عشر، ومع أنَّ "شيخو" وصفه بأنه كان "متضلّعا بالكتابة يجمع في إنشائه بين متانة العبارة وسهولتها. . واشتهر بإنشاء الروايات أو تعريبها" (44) فإنّه أدرك حاجة المتلقّي في زمنه، واستجاب لها، وأخضع المعرّبات للذوق السائد، فلاقى إقبالا ونجاحا كبيرين؛ وعرّب: مسرحية "البخيل" ، و "الطبيب رغم أنفه" (=سماها "الطبيب المغصوب") لـ "موليير" ، و "السيد" لـ "كورني" ، و "هرناني" لـ "هوغو" (=سماها "حمدان") ثم "روميو وجوليت" لـ "شكسبير" التي جعل عنوانها "شهداء الغرام" ومُثّلتْ في عام1890ثم نشرت بعد

عشر سنوات من ذلك، وكان النصّ المعرّب يحمل "جميع خصائص شعر الغزل العربي"[45].

وعرّب "نجيب حدّاد" أيضا رواية "الفرسان الثلاثة" لـ "إسكندر دوماس"، ورواية "صلاح الدين" لـ "والتر سكوت" "التي تصرّف فيها" وسبكها في قالب التشخيص"[46]. وقام بتعريب أعمال أخرى يصعب الفصل فيها بين التعريب والتأليف مثل: الرجاء بعد اليأس، والمهدي، وثارات العرب، وغصن البان، وغيرها. ويعدّ أمر تحويل نصّ روائي بوساطة التعريب إلى نصّ مسرحي كما حصل لـ "رواية صلاح الدين" لـ "سكوت" على يد "حدّاد" سابقة في التعريب، وسيمر وقت طويل قبل أن يتجرّأ "المنفلوطي" على تحويل نصّ مسرحي إلى رواية، كما سنرى.

كان المسرح كالرواية قد شغف بهذه الظاهرة، ولم يعد أمر التفكير بغيرها محل اهتمام، وقد انتهى "شوقي ضيف" إلى وصف الأمر بالصورة الآتية "كانت الفرق الشامية التي وفدت إلى مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، تمثّل مسرحيات فرنسية ممصّرة حتى يتذوقها الجمهور ويجد فيها متاعه، والتمصير يقلّ أو يكثر حسب مَن يقوم به، فتستبدل بالأسماء الأصلية أسماء مصرية، وقد تستبدل الحوادث نفسها، ولا مانع أحيانا من استخدام الأسلوب المنمّق بالسجع والشعر... وكان التمصير في المسرح أوسع جدا من التمصير في القصة (=الرواية) حتى لتنقطع العلاقة أحيانا بينها وبين الأصل، وأسرف الممصّرون في وضع الأشعار التي تغنّى في المسرحيات، حتى يرضوا ذوق الجمهور"[47].

وفي ذلك كان المعرّبون يستجيبون لمهيمنات التلقّي الأدبي في عصرهم، ولم يقتصروا على ذلك، فقد عادوا القهقرى للبحث عن نصوص تعود إلى قرون خلت لكي يجدوا فيها ما يوافق رغباتهم وتصوّراتهم، وطلبات جمهورهم، في الواقع عادوا قرنين إلى الوراء للعثور على ما يناسب الذائقة الأدبية الشائعة في عصرهم، فوجدوا ضالتهم في "راسين" (1639 ـ 1699) و "كورني" (1606 ـ 1684) و "موليير" (1622 ـ 1673) بل إنَّ المعرّبين الذين اهتموا بالرواية عادوا على "سيرانو دي بيرجراك" (1619 ـ 1655) وسواه للعثور على ما يناسبهم، ولم يعن أحد بنصوص الأدب الأوربي التي كانت معروفة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

5. التعريب والامتثال لنسق المرويات السردية.

كان النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والعقود الأولى من القرن العشرين قد شهد نشاطا محموما من التعريب الروائي، لكنّه تعريب انصاع تماما لنسق المرويات السردية العربية

بناء وأسلوبا، وكان يلبّي حاجة الذوق الشائع والمتمرّس في تلقي تلك المرويّات. ومن أوائل ما ظهر تعريب "بطرس البستاني" رواية "روبنسون كروزو" لـ "ديفو" عام 1861 بعنوان "التحفة البستانية في الأسفار الكروزية" وإن وردت إشارة غير موثّقة في كتاب "تاريخ كيمبردج للأدب العربي" بأنَّ ترجمة عربية، مجهولة المترجم لها، ظهرت في مالطة، في سنة 1835[48].

هذه الإشارة، لم يرد في حدود علمنا، تأكيد لها في المصادر العربية التي اطلعنا عليها. وتعريب "أحمد الفاغون" الرواية التاريخية "آخر بني سراج" لـ "شاتوبريان" وإصدارها بعنوان "الجوهر الوهاج المنفوسي في غرائب ابن السراج الأندلسي" وطبعت في الجزائر في عام 1864، وهي الرواية نفسها التي أعاد "محمد المشيرفي" تعريبها، بعنوان "خاتم عقد بني سراج" وظهرت في تونس في عام 1909، ثم ظهر تعريب أول لرواية "الكونت دي مونت كريستو" لـ "إسكندر دوماس" في بيروت، قام به "سليم صعب" في عام 1866 ونشر في مجلة "الشركة الشهرية".

وصدر بعد ذلك تعريب "الطهطاوي" لرواية "فينلون" في عام 1867 في بيروت، ثم جاء تعريب ثان قام به "بشارة شديد" لرواية "الكونت دي مونت كريستو" في عام 1871 طبع في القاهرة، ثم تعريب "محمد عثمان جلال" لـ "بول وفرجيني" في عام 1872، وتعريب "يوسف فرنسيس" لإحدى روايات "جول فرن" وهي "الرحلة الجوية في المركبة الهوائية" التي صدرت في بيروت في سنة 1875، فتعريب "سليم نقاش" و"أديب إسحاق" لرواية "الانتقام" لـ "أرنست رينان" التي صدرت في 1880. وبعد سنة من ذلك عرّب "قيصر زينية" رواية "الكونت دي مونتغوميري" لـ "إسكندر دوماس". وفي سنة 1882 عرّب "جميل نخلة مدور" رواية "شاتوبريان" الموسومة "أتالا ورنيه" وأصدرها في بيروت، ثم صدر تعريب "إسكندر عمون" لرواية "جول فرن" المسمّاة "الرحلة العلمية في قلب الكرة الأرضية" في الإسكندرية 1885. وأخيراً ـ وليس آخراً ـ عرّب "نجيب غرغور" رواية "البؤساء" لـ "فكتور هوغو" وأصدرها أيضاً في الإسكندرية في عام 1888، وصدرت لها طبعتان أخريان بتعريبين مختلفين فيما بعد.

هذا إنما أنموذج فحسب من سيل المعرّبات الذي غزا الحياة الثقافية، واستجاب لذائقتها الأسلوبية والتخيّلية، ولم تتوافر فيه شروط الترجمة الأدبية الدقيقة، إنما كان يحاكي الآداب السردية الشائعة في الأدب العربي، دون أن يُثار سؤال الدّقة والأمانة فيما يعرّب، الأمر الذي يبرهن على أنَّ النصوص الأجنبية كانت تمتثل، على أيدي المعرّبين، للصيغ والأساليب المتداولة والمعروفة في المرويات السردية في تلك الفترة. وفي خطّ مواز كانت المجلات

المعنيّة بالروايات تعرّب كثيراً من النصوص وتسارع إلى نشرها، وما يلاحظ هو تصرّف المعرّبين المبالغ فيه في كل ما يخص تلك النصوص، بما في ذلك اختيار عنوانات بديلة استجابة للصيغ السجعية المعروفة في النثر العربي القديم.

وبالإجمال فقد صدر ما يقرب من ثمانين رواية قائمة بنفسها بصورة كتب مستقلّة ـ فضلاً عمّا نشر في الصحف والمجلات المتخصّصة التي سنضع لها بعد قليل جدولاً خاصا وذلك بين عامي1861و1914. وأبرز من عُرّب لهم: جورج أوهنه، وهنري بوردو، الكونتس داش، إسكندر دوماس الأب، بونسون دو تيراي، برنارد آن سان بيير، بيير ديكورسيل، مونتيبان، رينان، ميشيل زيفاكو، أوجين سو، شاتوبريان، جول فرن، فينلون، مورس لبلان، هنري لامنس، بيير لوتي، جول ماري، ميشيل مورفي، وفيكتور هوغو. وقد شاعت أعمال هؤلاء، وأقبل المعرّبون عليها، من ذلك مثلا أنه عُرّب لـ"إسكندر دوماس الأب"ست عشرة رواية، ولـ"ميشيل زيفاكو"عشر، ولـ"جول فرن"أربع، وهو أمر اطّرد عند معظم الأسماء التي أشرنا إليها، ومعظمها من الأدب الفرنسي، وتتجلّى فيها روح المغامرة والإثارة، وهو ما كانت تتميّز به الحكايات الخرافية العربية والسير الشعبية. ولم يلتفت أحد من المعرّبين إلى صفوة النصوص الروائية التي صدرت في القرن التاسع عشر لروائيين يمثلون حقيقية هذه الفترة، مثل"راسكين" (1819 ـ 1900) و"مريدث" (1828 ـ 1909) في بريطانيا، و"ستندال" (1783 ـ 1842) و"فلوبير" (1821 ـ 1880) و"جورج صاند" (1804 ـ 1876) في فرنسا، و"دوستويفسكي" (1821 ـ 1881) و"تولستوي" (1828 ـ 1910) في روسيا، وغيرهم في ألمانيا، وإيطاليا، وأمريكا.

لم يقتصر الأمر على إصدار الروايات على شكل كتب، فالمجلات المعنيّة بالأدب، وبخاصة السردي منه، اهتمت بالرواية اهتماماً واضحاً، نشراً ونقداً وعرضاً وتنويهاً. وبين عامي1876و 1914أشارت ثماني مجلات أدبية ونوّهت بـ233رواية. منها46 صدرت قبل عام1900و 187بعد ذلك، وقبل عام1914، علماً أنَّ معظم تلك المجلات صدر في السنوات الأخيرة من العقد الأخير للقرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين الأمر الذي يكشف عن سبب تزايد الروايات بعد عام 1900. والمسرد الآتي يورد تلك المجلات وسنة صدورها. وما أشارت إليه من روايات في القرن التاسع عشر. والسنوات الأربع عشرة الأولى من القرن العشرين.

مسرد خاص باهم المجلات المعنية بالرواية بين 1876و1914

اسم المجلة	تاريخ الصدور	العدد الكلي للروايات المعرّبة	ما نشر قبل عام 1900	ما نشر بين 1900 ـ 1914
المقتطف	1876	52	18	34
الهلال	1892	122	25	97
البيان	1897	2	2	x
الضياء	1898	4	1	3
المشرق	1898	18	X	18
المنار	1898	29	X	29
العرفان	1909	2	x	2
البيان	1911	4	x	4
المجموع		233	46	187

وقع نوع من التداخل الكامل الذي لا سبيل إلى فكّه بين ثلاثة ضروب من التعبير السردي: المرويات الشعبية والخرافية، والروايات المؤلّفة، والمعرّبات. وكانت الأخيرة خضعت في كيفية تعريبها إلى الضرب الأول، ونسجت الروايات عالمها وأسلوبها في نوع من المحاكاة الظاهرة لتلك المرويات، وشيئا فشيئا راحت تستأثر الروايات المؤلفة والمعرّبة باهتمام خاص ظل يتزايد إلى أن استقام فنا واضحا ذا سمات سردية خاصة، تمثله من جهة الرواية العربية في بواكيرها، والروايات المترجمة بأمانة التي تأخر ظهورها إلى وقت لاحق. ولكن الصلة بين المعرّبات والمرويات بدأت قوية، ثم راحت مع الزمن تضعف إلى أن تم الافتراق فيما بينهما بعد الربع الأول من القرن العشرين.

يعبّر "جورجي زيدان" عن تلك الحقيقة، واصفا المعرّبين الذين عاصرهم بأنهم" أكثروا من نقل هذه الكتب (=الروايات) عن الفرنسية والإنكليزية والإيطالية، وهي تسمّى في اصطلاح أهل هذا الزمان" روايات" والروايات المنقولة إلى العربية في هذه النهضة لا تعد ولا تحصى، وأكثرها يراد به التسلية، ويندر أن يراد بها الفائدة الاجتماعية أو التاريخية أو غيرها. على أنهم نقلوا بعض روايات (=مسرحيات) أو أشعار شكسبير، وهيكو، ودوماس، وشاتوبريان، ولافونتين، وراسين، وكورني، وفينلون، وغيرهم، وقد رحب قرّاء العربية العقلاء بهذه الروايات، لتقوم مقام القصص التي كانت شائعة بين العامة لذلك العهد، مّما

ألّفه العرب في الأجيال الإسلامية الوسطى، نعني قصة على الزيبق، وسيف بن ذي يزن، والملك الظاهر (=بيبرس) وبني هلال، والزير سالم، ونحوها، فضلا عن القصص القديمة كعنترة، وألف ليلة وليلة، فوجدوا الروايات المنقولة عن الإفرنجية أقرب إلى العقول، مّما يلائم روح العصر فأقبلوا عليها"[49].

يعدّ "زيدان" شاهدا من الدرجة الأولى، كونه أسهم في الكتابة الروائية المبكّرة، ورصدها في الوقت نفسه، ولذلك فقد بيّن الحراك السردي الذي بدأ متداخلا أول الأمر بين المعرّبات والمرويات، ثم سرعان ما افترقا ليتراجع الاهتمام بالمرويات السردية، وتحظى المعرّبات بعناية القرّاء، وهذه الشهادة من ناحية أخرى تؤكّد لنا المصادر الأولى للمعرّبات الأجنبية، وتكشف المرويات الشائعة في نهاية القرن التاسع عشر، وبداية العشرين.

6. سجال أدبي: رواية "البؤساء" بين العقّاد والرافعي.

لا تتضح القيمة الحقيقية لعملية التعريب، وامتثالها للذوق الراسخ الذي أوجدته المرويات السردية، إلاّ إذا كشفت التفاصيل الخاصة بالجدل الذي دار حول بعض المعرّبات المشهورة في العقود الأولى من القرن العشرين، وبخاصة أنّ هذا الجدل كان يدور بعد أكثر من نصف قرن على ظهور الرواية العربية، وهو يكشف أنّ الرواية المعرّبة مازالت تخضع لتلاعب كبير في أبنيتها وأساليبها، فلا يبقى منها شيء ذو قيمة فعليّة له علاقة بأصلها الأدبي، وأحيانا كان التغيير يشملها كلّها. ويلزم أن نقدّم نماذج مما دار من سجال حول تعريب الروايات الأجنبية بعد أن استقام أمر الرواية العربية في العقود الأولى من القرن العشرين.

شكّك "العقّاد" (1889 ـ 1964) بأن تكون "البؤساء" رواية، بل رجّح أنّها ليست كذلك، وقال: إنَّ هذا الكتاب كسائر كتب "هوغو" (1802 ـ 1885) "محشوّ بما يؤخذ عليه من عيوب الصنعة والفكر، وإنّه في رأي كثير من النقّاد أضعف مصنفات الشاعر من الوجهة الفنية، إذ ليس فيه صورة شخصية واحدة كاملة الشكل، صادقة التحليل، وقلّ فيه ما يطابق الحقيقة من أوصاف النفوس، وأطوار الفكر والجسد، وأكثره مما لا يقرّه كتّاب الطريقة "النفسية" ولا يرضى عنه الثِقات من نقّاد فن الروايات".

وكان "العقاد" تساءل في عام1922حول جدوى قيام "حافظ إبراهيم" (1871 ـ 1932) بتعريب كتاب "البؤساء" الذي "جاء مملوءا بالزخرف، وخلابة اللفظ الذي يعاب عليه "هوغو" وتساءل: إن كانت هذه وظيفة المعرّبين، وهل كل ما يُطلب منهم أن ينقلوا إلينا ما هو قريب من عيوبنا، موافق لأذواقنا، وإن كانت على خطأ وضلال؟ وتساءل بصيغة العارف "إنّه قد يقال إنَّ "حافظا أخطأ خطأ مضاعفا لأنّه في الوقت الذي أخذت فيه العقول تنفتح على الصواب، وتفطن إلى فضائل الآداب الصحيحة، وأصول النقد الحديث، جاءنا

بكتاب يضلّل النشء، ويدّس في روعهم أنَّ ما يعجب به المعجبون من آداب الغرب لا يختلف في روحه ومنهجه عما يعجبنا نحن من الآداب العتيقة، وصنوف البلاغة الغثة الممجوجة".

ثم لام "حافظ إبراهيم" في ذلك؛ لأنّه "اختار أن يتصرّف بلا ضرورة تلجئه إلى التصرّف سوى الاسترسال مع طنين الألفاظ، أو تحاشي ما يحسبه نابيا على السمع، منافرا للاستطراد". وأشار إلى أنّه راجع الترجمة على الأصول، فوجد فيها زيادات، وحذف، وتحريف في أكثر من فقرة اختارها للمقابلة، واستطرد يقدم أدلّة على ذلك، وانتهى إلى تسجيل مأخذين على "حافظ" هما "الحرص على إرضاء الجامدين من بقايا المدرسة العتيقة" و"الخوف من الابتذال حتى كاد هذا الخوف يكون جبنا أدبيا في بطلنا الجندي القديم". وآخذه على أنّه حذف عناوين الفصول ودمجها كلها في فصل واحد فوزّع من الكتاب ما قسمه صاحبه(50).

واضح أنَّ العقّاد قد عرض لعيوب التأليف والتعريب معا، لكنه ركّز على نوع التلاعب الذي قام به "حافظ إبراهيم" بوصفه معرّبا، ووجد أنَّ الزمن الذي ظهر فيه تعريب "البؤساء" لم يعد يقبل كلّ ذلك، إلى درجة عرّض فيها بالمعرّب، وشكّك ساخرا في شجاعته ـ كان "نجيب غرغور" قد قام من قبل بتعريب الكتاب بعنوان "التعساء" عام1888وصدر في الإسكندرية، ثم قام "جورجي" و"صموئيل يني" بإصدار تعريب آخرله في مدينة طرابلس اللبنانية بعنوان "رواية البائسين" في ثلاثة أجزاء خلال عامي1911و1912فيما كانت الرواية قد صدرت بالفرنسية في عام1863 ـ وتفسيرنا لذلك هو أنَّ المعرّب ذا الثقافة التقليدية، لم يكن واعيا لأمانة الترجمة، وأهميتها كما يتصوّرها "العقّاد" إنما هو يستجيب لرغبات مستفحلة تجعل من سؤال الأمانة في نقل النصوص أمرا غير مفكّر فيه، ليس عند المعرّب وحده إنما في الوسط الثقافي الذي ينتج هذه المعرّبات ويتلقّاها، ومع أنَّ "جورجي زيدان" قد سبق "العقّاد" إلى هذا التحذير، لكنّ ملاحظات "العقّاد" المُدعمة بالأدلّة والموجّهة إلى شخصية معروفة مثل "حافظ إبراهيم" تكتسب قيمة خاصة، فلا شكّ أنّها نبّهت الآخرين إلى أنَّ المضي في هذا الدرب لم يعد مقبولا، فلابد من انتقاء النصوص المناسبة، وينبغي أن تراعى الشروط الدقيقة للترجمة.

لكن موقف "العقّاد" لا يمثل دليلا على انتهاء هذا التقليد الذي ثُبّتتْ دعائمه منذ أكثر من ثلاثة أرباع القرن، إنما يُظهر بداية انشقاق فيه، يكشف لنا ذلك موقف معاصره "الرافعي" (1880 ـ 1937) الذي قرّظ التعريب المذكور نفسه لـ"البؤساء" تقريظا استثنائيا، فقال "ما البؤساء في ترجمته (=حافظ إبراهيم) إلاّ فكر فيلسوف تعلّق في قلم شاعر، فانعطف عليه حواشي البيان من كل نواحيه، وجاء ما تدري أشعرا من النثر أم نثرا من الشعر، وخرجت به

الكتابة في لون من الصفاء والإشراق، كأنّما تنحلّ عليه أشعّة الضحى. ترجم"حافظ" فوضع اللغة بين فكره ولسانه، ووقف تحت سحابة من السحب التي خفق عليها جناح جبريل، فما تخلو كتابته من ظلّ يتنفّس عليك برائحة الإعجاز"وأضاف واصفا المعرّب بأنّه"ظاهر في صنعة اللفظ ظهور"هيجو"في معانيه؛ إذا لا تجد غيره من المترجمين يتسع لهذا الأسلوب أو يطيقه"ثم مضى في ثنائه"إنّك في البؤساء ترى مع الترجمة صنعة غير الترجمة، وكأنما ألّف "هيجو"هذا الكتاب مرّة، وألّفه"حافظ"مرتين، إذ ينقل عن الفرنسية، ثم يفتنُّ في التعبير عمّا ينقل، ثم يحكم الصنعة فيما يفتنُّ، ثم يبالغ فيما يتحكّم؛ فأنت من كتابه في لغة الترجمة، ثم في بيان اللغة، ثم في قوّة البيان، وبهذا خرج الكتاب، وإنَّ مترجمه لأحقّ به في العربية من مؤلّفه، وجاء وما يستطيع أحد أن ينسى أنّه لـ"حافظ"دون سواه"[51].

لم يجد"الرافعي"في كلّ فعل قام به"حافظ إبراهيم"في تعريبه لـ"لبؤساء"إلاّ فضيلة ينبغي أن تُحمَد، حَمدَ فيه البطء والتأنّي في التعريب، فقد حضره مرة يعرّب أسطرا من الجزء الأول من "البؤساء"يخطّها في دفتر صغير دون حجم الكف"فاجتمعت له ثلاثة أسطر في ثلاث ساعات، وهذا لا يعيبه مادام يريد قسط الفن، ومادام يحاول أن يخرج الكلمات من عالمها إلى عالمه هو المتمّوج من الألفاظ والعبارات بمثل الكواكب في الاستواء والجاذبية والشعاع والرونق والجمال"[52].

ولا يُعرف الآن فيما إذا كان هذا البطء في التعريب مرجعه عجز في تحويل لغة"هوغو" الرفيعة إلى عربية"حافظ"أم هو التأنّي حقيقة بحثا عن الصيغة الأفضل، فشهادة "الرافعي" مجروحة، ومهما كان السبب فشاعرنا جرّد"البؤساء"من متانتها الأسلوبية الأصلية، ونثرها الناصع المسترسل الذي كان في نحو ألفي صفحة بأقل من ربع هذا الحجم ـ وحسب عبد الرحمن بدوي حوالي خمس حجم الكتاب[53] ـ ولم يُبق إلاّ على الخطّ السردي الخاص بالأحداث دون مراعاة التفاصيل، وهو خط واهن ينتظم حركة البطل"جان فالجان"في كفاحه الفردي لاختراق وسط اجتماعي كثيف في عدم اعترافه بسوّية الإنسان، الأمر الذي جعله يتنكّر تجنبا لمطاردة لا ترحم من قبل رجل الشرطة"جافير".

أبقى"حافظ إبراهيم"على هذا الخط المعبّر عن الإثارة والحركة، مستجيبا لذائقة مازالت تجعل من ذلك، بفعل المرجعيّات المسيطرة في التلقّي، ركنا أساسا من أركان قبول الآداب السردية، وأهمل مئات الصفحات النابضة بحيوية اللغة الفرنسية التي برع"هوغو"في صوغها، وهي تستكشف المسالك الدقيقة للعواطف والانكسارات، والرغبات العارمة، التي تمور في دواخل جملة من الشخصيات، وهي تواجه مصائر مختلفة، وتصارع تيارات الحياة الجارفة، وكلّ ذلك تكشفه الترجمة الكاملة للرواية التي قام بها"منير بعلبكي"في منتصف

القرن العشرين تقريبا. والتمسّك بالخط العام للأحداث في حركتها المثيرة من أخصّ الميزات التي تتصف بها المرويات السردية.

لم يخن الواقعُ الثقافي آنذاك "الرافعي" الذي أورد بأن "حافظ إبراهيم" أحقّ بـ "البؤساء" من "هوغو"، فقد أخذ "شكري العسلي" على عاتقه توضيح ذلك، بأن نسج رواية "فجائع البائسين" على منوال "البؤساء" التي نسبها لحافظ، دون أن تردّ أية إشارة إلى المؤلف الفرنسي الشهير، فقال في مقدمتها ما نصّه "هذه رواية وطنية، أخلاقية، واقعية، تمثّل ما تئنّ منه هيئتنا الاجتماعية (=مجتمعنا) من البؤس، وما يتخلّل نظام بيوتنا من الخلل، تُشبه في بعض مضامينها رواية "البؤساء" لأستاذ الفصاحة والأدب "حافظ أفندي إبراهيم"، وإن كان بين الروايتين فرق في الأسلوب، وكيفية الأداء، ولا عجب إذا تمّ للمتقدّم ما لم يتمّ للمتأخّر؛ فإنَّ حافظا هو بلا مراء مالك زمام البيان والتبيان"(54).

لم ترد أية إشارة إلى الأصل الفرنسي للنصّ، وبـ "هوغو" استبدل "حافظ إبراهيم" وبـ "البؤساء" استبدلت "فجائع البائسين"!. وفي الحالات كلّها التي جذبت فيها رواية "البؤساء" اهتمام المعرّبين، سواء في تعريبها لثلاث مرّات ـ قبل الترجمة الرابعة الكاملة ـ أو في محاكاتها من قبل "العسلي"، كان المغزى الأخلاقي هو الدافع الأساس لذلك، أي المغزى الذي يصوّر مأزق الفرد في مواجهة تيار الحياة الجارف في العقود الأولى من القرن التاسع عشر في فرنسا، حينما دُفع "جان فالجان" إلى خوض مغامرته الفردية ضدّ نسق كامل من القيم المضادّة، ومن المرجّح أن هذه النزعة بذاتها هي التي أثارت اهتمام المعرّبين، وبخاصة "حافظ إبراهيم" الذي وجد من المناسب، وقد اختزل النصّ بصورة شائنة، أن يضع بين يدي القرّاء ملحمة فردية في بداية العقد الثالث من القرن العشرين، كانت أحداثها تدور قبل مئة عام من ذلك الوقت.

كانت مرافعة "الرافعي" المنبثقة عن دهشة تفتقر إلى الحس النقدي، قد عزّزت من الرأي المضادّ لموقف "العقّاد"، وأضفت تلك المرافعة قيمة سامية على الدور الذي قام به "حافظ إبراهيم" بما يعيد إلى الأذهان دور "الطهطاوي" قبل أكثر من نصف قرن الذي دشّن لشرعية التصرّف بالنصوص الأجنبية، وفي الحالتين غاب كلّ ما يتصل بقيمة النصّ الأصلي، وأسلوبه وبنائه، في وقت نما فيه الوعي الأدبي، وأصبحت الرواية نوعا معروفا.

7. آلام فرتر: الزيّات والذوق السائد.

احتفى "طه حسين" (1889 ـ 1973) في عام 1920 بتعريب صديقه "الزيّات" لرواية "آلام فرتر" لـ "غوته" وكرّر خمس مرات في مقدمته للرواية أنّ "الزيّات" وفّق في النقل وحسن الاختيار إلى درجة جهر فيها بوضوح إلى أنَّ المديح قد يُلحق بصديقه الضرر أكثر من

الفائدة. وممّا ينبغي ذكره أنّ تعريب "الزيّات" لهذه الرواية جاء بعد حوالي مئة وخمسين عاما على صدورها بالألمانية، فرواية "غوته" الشهيرة تعرض بغنائية بالغة الرهافة سيرة شاب منطو على ذاته، يتميّز بحساسية سلبية تعبّر عن ضعفه وهشاشته النفسية، وهو يعيش تمزقا مزدوجا بين عدم قدرته على التوافق الاجتماعي الطبيعي، وحب من طرف واحد لفتاة لا تعرف بذلك، الأمر الذي ينتهي به إلى الانتحار.

استجابت الرواية لمعايير الذوق الرومنسي الأوربي السائد في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وتبيّن حال الشاب الهائم بامرأة لا تبادله المشاعر، فيلوذ بالطبيعة وبأحزانه في انكفاء لا بديل له غيره. وقد تطورت الذائقة الأدبية للترجمة في زمن "الزيات" عمّا كانت عليه في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وتكشف مقدمة "طه حسين" تحوّلا واضحا في فهم وظيفة الترجمة "إنّ الناقل ليس حريا أن يحسن اللغة العربية التي ينقل إليها، واللغة الأجنبية التي ينقل عنها فحسب، بل هو خليق أن يحسن الفن الذي ينقله تاما، وأن يكون من إجادته بحيث يستطيع النقد والمناقشة إذا كان موضوعه علميا أو فلسفيا؛ فإذا كان فنيا أو أدبيا فالصعوبة أثقل عبئا وأشقّ احتمالا، لأنّ الناقل ملزم حينئذ أن يكون من القدرة والكفاية بحيث يستطيع أن يقوم مقام المؤلف الأول فيشعر بقلبه ويحسّ بحسه، ويرى الأشياء بتلك العين التي رأى بها المؤلّف، ويصفها بهذا اللسان الذي وصفها"[55].

ليس هذا هو المهم فقط في مقدّمة "طه حسين" التي تكشف الحراك المتواصل في وظيفة الترجمة التي تعرّضت للانتهاك طوال المدة السابقة، ولم يراع أحد تقريبا شروطها، إنما المهم أيضا الإشارة الواضحة لسبب اختيار "الزيات" لهذه الرواية، فـ"طه حسين" أكد كثيرا أنّ "الزيّات" وُفّق في ذلك الاختيار، وسيتضح أنّ التوفيق مصدره أنّ الرواية توافق الذوق السائد في العقد الثاني من القرن العشرين في البيئة التي عُرّبت فيها. قال "طه حسين" مؤكدا هذه الفكرة "وفّق صديقنا الزيّات إلى حسن الاختيار، فإنّ الكتاب الذي ترجمه على ماله من شهرة تلزم كل ناشئ أن يقرأه ويفهمه، يمثل حياة الآداب الأوربية في عصر هو أشدّ العصور شبها بهذا العصر الذي نسلكه، فقد كانت أوربا حين كتب "جوت" "آلام فرتر" تعبر عصر انتقال كعصرنا الذي نعبره، سئمت مثلنا كلّ قديم، وشغفت مثلنا بكل طريف، وودّت لو أراحها الكتّاب والشعراء من تلك الأساليب العتيقة التي ألفوها فيما يكتبون وينظمون"[56].

كشف "طه حسين" عن استجابة التعريب للذوق السائد، فالمعرّب يمتثل في اختياره لموجّهات ثقافية عامة تصوغ وعيه ولا وعيه بحيث يوافق اختياره السياق الثقافي لعصره، وإذا حدّدنا الأمور عبر رؤية تاريخية فيمكن القول إنّ ألمانيا في سبعينيات القرن الثامن عشر كانت دون فرنسا وبريطانيا، الأمر الذي دفع بالمفكّرين الألمان نحو بلورة الفكر القومي الألماني الذي غذّى الحماس فيه النزعة الرومنسية في الأدب كما مثلها "غوته" وتلك الحقبة تماثل

حالة مصر إلى درجة كبيرة بعد ثورة 1919التي بلورت هوية مصر الوطنية، وهذا يفسّر لنا الظروف التي تم الاتفاق فيها على أهمية منشئ أدبي مثل "المنفلوطي" الذي كُرّس بصورة نهائية في هذه الفترة، وهي الفترة التي بدأت تتبلور فيها المظاهر الفردية للشخصية الإنسانية، وقد قامت الرواية بتمثيلها فخطت نحو تغيير طبيعة النموذج الإنساني، فتحوّل من نموذج ثابت محكوم بقيمة أخلاقية خارجية بوصفه خيّرا أو شرّيرا إلى نموذج نفسي متأمل بحثا عمّا يتفرد به عن غيره، وليس عمّا يدمجه بالعالم المحيط به، ومن المعروف أنّ هذه الحقبة لم تشهد انحرافا في الذائقة على مستوى الرواية فقط إنما أخفقت فيها بصورة كاملة رسالة الإحياء الشعري التي نهض بها البارودي وشوقي وحافظ؛ لأنّها وضعت هدفها في مواجهة سياق يتطلب ضربا مختلفا من التمثيل الأدبي، فظهرت المدارس الرومنسية كـ"المهجريين" و"الديوان" وأبولو" . وفي هذا السياق تمّ تلقي "آلام فرتر" وتمّ تلقي " المنفلوطي" .

لم يكن "الزيات" في تعريبه لرواية "غوته" إلاّ معبرا عن نزعة متحوِّلة، وشأنه شأن المعرِّبين السابقين لم يختر من الرواية الأوربية نصّا معاصرا له، إنما عاد إلى النصّ الذي يوافق ذائقة عامة، حصل ذلك بالضبط مع "الطهطاوي" قبله بأكثر من نصف قرن حينما كان الأدب يؤدّي في نظر المتلقّي رسالة أخلاقية وعظية، فـ"وقائع تليماك" كتاب أخلاقي ظهر أيضا قبل تعريبه بمدّة طويلة، ووقع تعريبه في ذروة التصوّر الفكري الذي يرى أنّ وظيفة الأدب تقترن بتحقيق الهدف الأخلاقي، وينبغي علينا أن نؤكد أنّ تلك الحقبة كانت مشبعة بالسؤال عن القيم الأخلاقية، وكان الأدب الأوربي قبل ذلك يستند إلى هذا التصوّر، وحسب "آيزر" فإنّ الآداب الأوربية الروائية والمسرحية في القرن الثامن عشر كانت مشغولة بصورة مكثفة بالأسئلة الأخلاقية، وذلك كان يعوّض أوجه الخلل في نسق الفكر السائد آنذاك "[57].

يعمّق الأدب هذا الحسّ حينما تلوح في الأفق انكسارات أخلاقية وقيمية وأدبية كبرى. ولكن المعرّب الذي انتزع تقريظ "طه حسين" بما جعل حقيقة تعريبه تتوارى عن الأنظار، لم يعن بقيمة النص الأسلوبية وبنيته السردية، كما انبثقا في فضاء اللغة الألمانية، فقد جاء النص، كما يقول بدوي، حافلا بـ"الصنعة والمحسّنات البديعية" و"بعيدا عن الأصل كثيرا" لأن "الجملة المؤلّفة من خمس كلمات مثلا في الأصل، كانت تترجم بعشر كلمات أو يزيد، وفيها المحسّنات اللفظية والمترادفات والألفاظ ذات الجرس الطنّان، فضلا عن أن الترجمة (أو الترجمات ـ فيما زعم) الفرنسيّة التي نقل عنها لم تكن هي الأخرى دقيقة، فزاد هذا من البعد عن الأصل بعدا آخر "[58].

8. المنفلوطي: الاستجابة لنسق ثقافي وتغيير النوع السردي.

كلّ هذا يفضي بنا إلى الوقوف أخيرا على إحدى أهم الظواهر في السردية العربية الحديثة، ممّا له صلة بموضوع التعريب، والمثال هو "المنفلوطي" (1876 ـ 1924) الذي سيبرهن لنا دوره، وربما لآخر مرة، أنَّ تلك الآداب الأجنبية كانت تخضع لصوغ عربي كامل من ناحية البناء والأسلوب وحتى العالم التخيّلي ومضامينه الأساسية.

وصف "عبد المحسن طه بدر" الطريقة التي لجأ إليها "المنفلوطي" في النصوص التي اقتبسها عن أصول أجنبية: هو لا يحترم كثيرا الإنتاج الذي يقدّمه، فيتناول بعض الروايات الكاملة ليضغطها ويحوّلها إلى قصة قصيرة ينشرها في "نظراته" أو "عبراته" وقد يشير إلى مؤلّفها وقد لا يشير، كما فعل مع رواية "إسكندر دوماس" الموسومة بـ "لادام" التي.. اقتبسها.. وضغط حجمها ليقدّمها في حجم القصة القصيرة في "العبرات" وقد فعل بروايتي "شاتوبريان" آخر بني سراج" ـ التي عرّبت من قبل مرتين، كما مرّ بنا ـ و "أتالا ورينيه" ـ التي عرّبت ثلاث مرّات قبل أن تقع بين يدي "المنفلوطي" ـ مثلما فعل بروايتين لـ "إسكندر دوماس" ونشرهما في "العبرات" الأولى بعنوان "الذكرى" والثانية بعنوان "الشهادة"، كما أنّه في قصصه الأخرى التي خرجت إلينا في صورة رواية لا يحترم كثيرا الأصل، ولا قالب النوع الأدبي، ولا الخصائص الفنية لهذا القالب، فهو في روايته "في سبيل التاج" لا يختار رواية ليقدّمها، ولكنه يختار مسرحية للشاعر الفرنسي "فرانسوا كوبيه" ولا يقدّم المسرحية كاملة، ولكنه يلخّصها مع بعض التصرّف، ولا يقدّمها في صورتها المسرحية، ولكنه يقدّمها في شكل روائي، ويحوّل شعرها وحوارها إلى سرد نثري يخضعه لمميزات أسلوبه الخطابي البياني، وبهذه الحرّية نفسها مع اختلاف نسبي قدّم "المنفلوطي" رواية "برنارد آن دي سان بيير" المسمّاة "بول وفرجيني" باسم "الفضيلة"، أو "بول وفرجيني" واقتبس رواية "الفونس كار" الموسومة "تحت ظلال الزيزفون" عن ترجمة حرفية قام بها "محمد فؤاد كمال" وسماها "ماجدولين"، كما قدّم رواية "سيرانودي برجراك" لـ "أدمون روستان" وسمّاها "الشاعر أو سيرانو دي برجراك".

في كل هذا كان "المنفلوطي" ـ كما يخلص بدر إلى ذلك ـ يخلق الرواية المعرّبة خلقا جديدا يتلاءم مع ذوق قرّاء عصره، هذا الذوق المغرق بالعاطفة، والنظر إلى الأسلوب لا بوصفه وسيلة للتعبير عما يشعر به الكاتب، وإنما على أنه وسيلة لإضفاء الرونق والبهاء والزينة على ما يكتبه[59]. كان "المنفلوطي" يعتبر النص الذي يعيد كتابته ملكاً له، ومن ثم فإنّه يعرضه طبقاً لمزاجه النفسي والفكري غير ملتزم بشيء إلاّ بما تمليه عليه شخصيته بكل مقوماتها"[60]. أشار "بيرز" إلى طبيعة عمل "المنفلوطي"، وأكد أنّه "لا يبقي من النماذج التي بين يديه إلاّ ما يخدم رسالته، وعندما يشعر بأنّ النصّ لا يسعفه أو أن إسعافه ضعيف؛ فأنّه

يتدخّل تدخّلاً ذاتياً كيما يضخّم بمنطقه الشرقي فكرة داخل النصّ لا تكاد تبين لإيجازها"[61] فهو يعمد إلى "الانتفاع بالأصول التي يطّلع عليها في تعريباته، ويبيح لنفسه الخروج حتى على ما توفر له العلم به من معالم هذه الأصول. إنَّ المنفلوطي يأخذ من الأصل الذي بين يديه ـ والذي يكون قد أطّلع عليه في صياغة عربية أو أكثر ـ ما يتفق مع شخصيته، وعملية تحويره للنصوص التي يقف عليها ينتهي فيها إلى الصورة التي ترضيه، والتي لا تتناقض فيها مع ما يعرفه عند القارئ لمقالاته وقصصه الموضوعة"[62].

أما فيما يخص العرض الذي يقدّمه "المنفلوطي" للقصص المعرّبة التي يعيد إنتاجها على وفق رغبته، فإنه لم يكن يشغل بالبناء الفني، بل "كان مشغولاً أولا وقبل كل شيء بتقرير المعاني التي يهمه ترويجها والدفاع عنها، ومن ثم لجأ إلى الجهارة الخطابية، والتأثير الوعظي وما إلى ذلك من وسائل التقرير المباشر، والحقّ أنَّ جمهور المنفلوطي لم يكن هو الآخر يفهم من القصة أكثر مما يفهم المنفلوطي. إنّها كانت لدى جمهوره مجرّد الحكي والإثارة بأية طريقة من الطرق، بل إنَّ الهياج العاطفي والثورة الخطابية والأسلوب التقريري، كل هذه الوسائل أعجبت الجمهور؛ لأنّها جميعاً مسارب للتنفيس عن مشاعره الحبيسة المتوهجة المكلومة، والمظلومة في أن معاً"[63].

لم يكن "المنفلوطي" يجيد أية لغة أجنبية، وكانت "ثقافته ضيقة.. وكان فيه طموح، فرأى أن يترجم بعض القصص والمسرحيات الغربية، ولكن أنّى له، وهو لا يحسن الفرنسية، ولا غيرها من اللغات الأوربية، إلاّ أنَّ ذلك لم يقف دونه، فقد طلب إلى بعض أصدقائه أن يترجموا له بعض آثار القوم الأدبية، ينقلونها أولا، ثم ينقلها هو إلى أسلوبه الرصين" وكان "يأخذ ما ترجم له، ويمصّره تمصيرا، ويعطي لنفسه في ذلك حرية واسعة، حتى لكأنّه يعيد كتابته وتأليفه من جديد، وهو تأليف يقوم على الاسترسال الإنشائي والانطلاق الوجداني والوعظ الأخلاقي" وبذلك "أفسد.. القصص الفرنسية بتمصيره، إذ أحالها عن أصلها وكأنه ظنّ القصة مجموعة من المقالات في غير حبكة، ومن ثم أدخل في هذه القصص تغييرا واسعا لم يستطع إحكامه إذ كانت تنقصه موهبة القصاصين"[64].

وكان يضفي على النصّ "من نفسه وروحه ما يجعل القارئ يستشعر أنَّ ما يقرأه ليس مترجما بل من تأليف المنفلوطي ذاته، ومن هنا كانت لديه الجرأة على تغيير العناوين، وتعديل بعض القوالب الفنية، وتغيير بعض الأفكار والتصوّرات" بل إنه كان يستعين "في ترجمته بالشعر والقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف لتضمين القصص المترجمة أبياتا أو آيات أو أحاديث لتوضيح الفكرة أو الموضوع"[65]، وذلك التضمين بحذافيره كان شائعا في المرويات السردية.

لم يتردّد "المنفلوطي" في بيان الطريقة التي اتبعها في كل ذلك، وجاء قوله في مقدّمة

رواية "الشاعر" يكشف الأمر بالصورة الآتية "أطلعني حضرة الصديق الكريم الدكتور محمد عبد السلام الجندي على هذه الرواية التي عرّبها عن اللغة الفرنسية تعريبا حرفيا حافظ فيه على الأصل محافظة دقيقة، وطلب إليّ أن أهذّب عباراتها ليقدّمها إلى فرقة تمثيلية تقوم بتمثيلها ففعلتُ، واستطعتُ في أثناء ذلك أن أقرأ الرواية قراءة دقيقة، وأن أستشفّ أغراضها ومغازيها التي أراد المؤلف أن يضمنها إياها؛ فأعجبني منها الشيء الكثير، وأفضل ما أعجبني منها أنها صوّرت التضحية تصويرا بديعا، وهي الفضيلة التي اعتقد أنّها مصدر جميع الفضائل الإنسانية ونقطة دائرتها، فرأيت أن أحوّلها من القالب التمثيلي إلى القالب القصصي، ليستطيع القارئ أنَّ يراها على صفحات القرطاس كما يستطيع المشاهد أن يراها على مسرح التمثيل. وقد حافظتُ على روح الأصل بتمامه، وقيّدتُ نفسي به تقييدا شديدا فلم أتجاوز إلاّ في حذف جمل لا أهمية لها، وزيادة بعض عبارات اضطرتني إليها ضرورة النقل والتحويل واتساق الأغراض والمقاصد، بدون إخلال بالأصل والخروج عن دائرته، فمن قرأ التعريب قرأ الأصل الفرنسي بعينه، إلاّ ما كان من الفرق بين بلاغة القلمين، ومقدرة الكاتبين، وما لابد من عروضه على كل منقول من لغة إلى أخرى، وخاصة إذا قيدّ المعرب نفسه، وحبس قلمه عن التصرّف والافتنان"[66]. وقد أكد" الزيّات" "أنّه" صاغها بأسلوبه البليغ الرصين صياغة حرّة، لم يتقيّد فيها بالأصل؛ فأضافت إلى ثراء الأدب العربي ثروة، وكانت للفن القصصي الحديث قوة وقدوة"[67].

اندلعت حول هذه الرواية وطريقة "المنفلوطي" في معالجتها، معركة أدبية بين "طه حسين" و"منصور فهمي" في عام1921، وهي معركة تتعلّق بموضوع التعريب وقواعده، وتكشف عن الأعراف السائدة فيه، وهي في مجملها أعراف تؤكّد خضوع المعرّبات لسياق المرويات السردية العربية، إذ رحب "فهمي" بما قام به "المنفلوطي" واحتفى بذلك، وقال "إنَّ المعرّب قد اقتحم سبيلا وعراً في قصة "سيرانو" إذ في بلاغة الأصل الفرنسية، وصناعاتها اللفظية، واصطلاحاتها ما ليس في الطاقة نقله. على أنّه لا ينبغي أن تكون صعوبة النقل عقبة في سبيل التعريب، وربما تُحمد الجرأة في اقتحام الصعاب، ولاسيما وقد أنعم الله على المنفلوطي بقلم بليغ وأدب موفور، فلو أن تعريبه لا يؤدّي لنا صورة كاملة من تلك البلاغة الفرنسية الفائقة إلاّ أنّه يؤدي لنا صورة حية بقلم عربي مبين، وتؤدي بعض أجزائها على أحسن مثال في البلاغ".

فردّ عليه "طه حسين" قائلا: إنّ المؤلف الأصلي "وضع قصة تمثيلية شعرية، وإن جمال هذه القصة رهين بالشعر من جهة، وبالأسلوب التمثيلي من جهة أخرى، ثم بالبلاغة الفرنسية نفسها. فإلى أي حد يُباح للمترجم أن يحوّل قصة من التمثيل إلى الفن القصصي الخالص،

أليس هذا مسخا للكتاب، وجناية على المؤلف؟ لا أطالب "المنفلوطي "بأن يترجم الكتاب شعراً كما أُلّف شعراً فقد لا يكون ذلك ميسوراً، ولكنني لا أستطيع أن أتجاوز عن تحويل التمثيل إلى قصص، فهذا مسخ لا يرضاه إلاّ الذين لا يقدرون الفن "وأضاف "طه حسين "ما أظن أنّ التاريخ الأدبي سطّر تحويل قصة تمثيلية إلى حكاية قصصية قبل المنفلوطي، ولكنه سطّر تحويل القصص إلى تمثيل إلاّ شيئا لا يؤبه به. . وكتاب المنفلوطي مع ما فيه من التشويه والمسخ لم ينقل عن الأصل، وإنما نقل عن ترجمة وعن ترجمة عربية، فيا ضيعة الوقت ويا للحرص على الشهرة وبُعد الصيت" . وردّ عليه "منصور فهمي "قائلا" إذا كنت ترى بدعة تحويل الرواية التي نحن بصددها إلى قصة، فتلك بدعة صالحة لا يستهجنها الذوق السليم، ويستحقّ المبتدع عليها كلّ الحمد والثناء "[68].

لم يقتصر الأمر على رواية "الشاعر "فقد وقع نظير لها في رواية "في سبيل التاج" . يقول "حسن الشريف "في مقدمته للرواية بأنّ النصّ في الأصل مأساة شعرية تمثيلية، لكن "المنفلوطي "نقل موضوعها إلى اللغة العربية في قالب روائي جميل بعد أن أضاف إليها أشياء وحذف منها أخرى، وأخرجها لقرّائه قصة يستهوي أسلوبها القلوب، وتسترعي وقائعها الألباب، بقلم عذب، وعبارة رقيقة، وديباجة بديعة، لا نطيل الكلام في وصفها. . . ومع أنّ الرواية ملخّصة تلخيصا، فقد استطاع الكاتب بمهارة فائقة أن يصوّر الروح الأصلية للمؤلف تصويرا موثّراً، وأن يملك من نفوس قرّاء العربية ما ملكه "فرانسوا كوبيه "من نفوس قرّاء الفرنسية" . وأضاف الشريف "لا يفوتنا أن نقول إنّ الكاتب (=المنفلوطي) قد اشتغل بتلخيص الرواية في أبان الحركة الوطنية الأخيرة (=ثورة 1919) ولقد أوحت إليه الحوادث السياسية التي ما تزال ماثلة في الأذهان صفحات تفيض وطنية وغيرة حتى لكأنّه أفضى إلى أمّته في هذا الكتاب بكثير مما لا يستطيع كتابته في الصحف السياسية. والحق أقول إنّنا كثيرا ما كنّا نعتب عليه في سلوكه عن الاشتراك بقلمه مع العاملين في هذه الحركة حتى قرأنا هذه الرواية فإذا روحه الوطنية الشريفة تسيل فوق صفحاتها سيلا، وإذا الرواية الحركة الحاضرة بجميع ظروفها ومتعلّقاتها "[69].

وسنكتفي أخيرا بما أجراه "المنفلوطي "من تغيير على رواية "تحت الزيزفون "التي كان كاتبها "ألفونس كار" (1808 ـ 1890) قد أصدرها في مقتبل عمره سنة1832، ورغب "المنفلوطي "في أن تظهر بعنوان "ماجدولين" فعمد إلى تلخيص الأصل بما جعل الفارق بين خلاصته وأصل النص كبيرا، كما أن كثيرا من الصفحات الموجودة في نص العربي لا مقابل لها في الأصل الفرنسي، فضلا عن وجود مشاهد كاملة في الأصل لم تظهر على الإطلاق في الصورة الجديدة له، على أن الأمر الأكثر إثارة للاهتمام هو أنّ "المنفلوطي" بنزعته الرومنسية

المثالية "لم يشأ أن يبقي على ما في الأصل الفرنسي من أعمال شائنة منسوبة إلى بطل الرواية: أستيفن حتى تظلّ صورته مثالية رفيعة، زاهية الألوان جامعة لأجمل الشمائل". وبهذا يكون المنفلوطي ـ كما ينتهي بدوي إلى ذلك ـ لم يكن يترجم، وما كان له أن يفعل، لأنه لم يكن يعرف أية لغة أجنبية، وإنما "كان يشارك المؤلّف الأجنبي، الذي يُلخّص له كتابه، في التأليف والصياغة"[70].

أثّرت ممارسات "المنفلوطي" الأدبية، وتلاعبه بالنصوص في موقعه الأدبي، ولكلّ هذا أخرجه "العقّاد" من دائرة الكتّاب، وأدرجه في فئة المنشئين، وقال "إنه منشئ لبق كثير التزويق في الصياغة، قليله في المعاني والأفكار، أو هو ـ إذا بالغنا في إنصافه ـ أقرب إلى جماعة المنشئين منه إلى جماعة الكتّاب"[71].

عدّ "المنفلوطي" ممثلا لذروة ظاهرة التصرّف بالأصول الأجنبية للنصوص الأدبية، وهو يمثل في تاريخ الأدب العربي الحديث الظاهرة الأكثر شهرة في الكيفية التي كان يتمّ فيها إدراج نصوص أجنبية في سياق الأدب السردي العربي، تلك الظاهرة التي بدأت في تردّد منذ منتصف القرن التاسع عشر، وبلغت مداها الأكبر عند "المنفلوطي" الأمر الذي يبرهن أنّ الحديث عن صوغ الرواية الأجنبية للرواية العربية يحتاج إلى إعادة نظر حقيقية، ولعلّ من الغرابة القول بأنّ هذه المشكلة التي تتصل بطبيعة أدب "المنفلوطي" لم تثر الاهتمام لأنّ هذا السؤال لم يكن مثارا في الذاكرة الثقافية في تلك الفترة إلا في نطاق محدود، إنما أثير سؤال آخر لا يرتبط مباشرة به، إنما يتصل بوظيفة أدب "المنفلوطي"، وكما توصّل "كاكيا" إلى ذلك، فقد انحصر الجدل في مدى مساهمة أدب "المنفلوطي" أو فشله في إفادة القارئ العربي، دون التعرّض لمدى قربه أو التزامه بروح النص الأصلي[72].

ولعلّ حقبة "المنفلوطي" التي تخطّاها الآن الأدب العربي الحديث، تشبه من وجوه عدّة حقبة "الحريري" التي وقفنا عليها من قبل، وكما كنّا قد استعنّا بـ "كيليطو" في معالجته موضوع "الحريري" يحسن بنا أيضا العودة إليه في تقويم ما انتهت إليه تجربة "المنفلوطي" فقد ذهب إلى أنّه ما من قارئ للأدب العربي لم يُفتن بـ "المنفلوطي"، ولم يذرف الدموع الغزيرة عند قراءته، لأنّ كتاباته مرتبطة بالأسى والبكاء، وليس من الصدفة أن يحمل أشهر مؤلّف له عنوان "العبرات"، فقد جعل من الحزن مرادفا للأدب، ولكن بقدر ما يفتتن المراهق بأدب "المنفلوطي"، بقدر ما ينفر منه فيما بعد، ويشيح بوجهه عنه ويقطع صلته به نهائيا وبدون رجعة، وعندما يذكره مع أصدقائه القدامى، فإنه لا يتمالك نفسه وينخرط وإياهم في ضحك طويل. "المنفلوطي" الذي أرسى دعائم ما يمكن أن نطلق عليه شعريّة الحزن لا يثير إلاّ السخرية والضحك![73].

9. اقتباس حر.

قال "نجيب محفوظ" "إنَّ الاقتباس الحر الذي وصفنا جوانبه في الفقرات الماضية كان شائعا إلى وقت متأخّر، ففي ثلاثينيات القرن العشرين، نقل "المازني" (1889 ـ 1949) فصلا مترجما من إحدى الروايات العالمية المشهورة، وأضافه إلى روايته "إبراهيم الكاتب" ولما أثير الموضوع عليه، اعترف بذلك دونما تردّد[74]. وكان الروائي العراقي "محمود أحمد السيد" كشف في مجلة "الحوادث" في آذار عام1932أنَّ رواية "المازني" المعروفة "إبراهيم الكاتب" قامت على رواية "سانين" للكاتب الروسي "أرتزباشيف"، وأورد "السيد" تطابقا كاملا في فصول ومشاهد وفقرات الروايتين[75] الأمر الذي يؤكد أنَّ "المازني" لم ير بأسا من إدراج نصّ روائي شهير في تضاعيف روايته، وحينما ضُبط متلبّسا بالتهمة لم يجد ذلك أمرا معيبا؛ فالحدود بين المُلكيات الفردية الإبداعية للنصوص، مؤلّفة أو معرّبة، كانت شبه غائبة. وهذا يعيد إلى الأذهان نسق التأليف الحر في المرويات السردية، وحرّية التصرّف في روايتها، وهو أمر نجد له أمثلة لا تحصى في كثير من الكتب العربية القديمة، وظلّ مهيمنا إلى وقت قريب، وشمل ـ بين ما شمل ـ أسلوب التعريب، كما دلّلت عليه الأمثلة التي وقفنا عليها.

لم يقتصر الأمر على النماذج التي قدمناها من مصر لـ"حافظ إبراهيم" و"الزيّات" و"المنفلوطي" و"المازني"، فثمة نظائر في بلاد أخرى، فمن لبنان ذكر "محمد يوسف نجم" على لسان "كرم ملحم كرم" القصصي اللبناني، قوله وهو يتحدّث عن صديقه "طانيوس عبده" شيخ المعرّبين في تلك الفترة، ما يعزز ظاهرة التعريب الحرّ الذي لا يهتدي بقواعد الأمانة، ولا يعرفها، لأنه يحاكي تعدّد الروايات التي نلمسها للحكايات الخرافية والسير الشعبية "لم تكن الترجمة في عرف "طانيوس" سوى أداء المعنى.. وهو شرّ ما تبلى به مستنزلات الإلهام؛ فالمنشئ مع التفاته إلى المعنى يضنّ بالمبنى أن يهون، وقد نضّده في ديباجة مختارة اللفظ، مشرقة الصياغة، مما أهمل "طانيوس" حتى يكون من المؤلف على أميال رحاب. وعذره أن ما نقله عن الفرنسية ليس من الروائع، ولم يترجم في معظم ما نقل غير القصص العام المتواني في رحبة الأدب السمي، وليس يعتصم بمنعة البقاء.. ولا يلبث أن يطوي الكتاب، ويميل على ترجمته بما تراءى له منه، فيكتب الصفحات تلو الصفحات دون أن ينعم النظر في ما خطّت يمينه، فلا يمحو كلمة ولا يستطيب المحو، ولا يتعمّد البلاغة وجودة العبارة، وهو منهما على برم، وربما على نفاذ، بل يكتب بلغة واهية إلاّ أنها واضحة، فلا تعلو لغة العامة بسوى انطباقها على أحكام النحو، وحجّته أنَّ القصة يجب تذليل معانيها لكل ذهن لئلا يتحاماها من تقهقر عن النفاذ إلى صفاء البيان. وهذه البراءة من الأصل، أن تكن تجوز في بعض فصول مستفيضة تحفز على الملل، فليست مما يرضى عنه الإخلاص للفن في الشطر الأوفر من النقل، وإلاّ أصيب المتن بالتجريف الناحر، ولقي

الكاتب والكتاب ممن يترجمهما غضاضة يترفعان عنها، فلا يعلم ببدائعهما من يقرأهما بالعربية، ولا تستبقي هذه اللغة الأثر المنقول، وهي المستهينة بالغث الشحيحة بالنيف".

وعلّق "نجم" على ذلك بقوله: هذا حكم يكاد ينطبق على أكثر آثار المترجمين في هذه الفترة، ولعل ذلك يرجع لسببين، أولهما: جهل القرّاء بقواعد اللغة وأساليبها، والبحث عن لغة بسيطة وقصة مسلية. وثانيهما، عدم اهتمام المترجمين باللغة، وعدم انصرافهم لتعلّمها وضبطها، لضيق الوقت بالنسبة لهم، وحاجة الدوريات الملحّة والعاجلة للروايات المترجمة، ولهذا كانوا لا يتقيّدون بالأصل المترجم، بل كثيرا ما كانوا يشوّهون الأسلوب ويمسخون الحكاية، ويوجزون ويطنبون على هواهم، دونما رقيب أو ناقد... وكثيرا ما كانوا ينتحلون بعض القصص ويدّعونها لأنفسهم بعد تحوير يسير يجرونه فيها، فمنهم من يأخذ الأقصوصة أو القصة، ويستهلونها بعبارات معروفة، مثل: أخبرني صديق عاد من بلاد كذا... أو حكى أن... ليوهم القارئ أنّها من وضعه، ثم ينقل الأصل نقلا حرفيا مشوها ممسوخا، على أسلوب الترجمة المعروف في ذلك العهد، وهذا واضح في مجموعات "الضياء" و"النفائس" و"فتاة الشرق" وغيرها[76].

كل هذا صحيح، ولكن الأمر الذي لم يلتفت إليه "محمد يوسف نجم" الباحث القدير في آداب القرن التاسع عشر، وهو يفسّر الظاهرة التي أشرنا إليها، هو تحليل هيمنة السياق الثقافي السائد في تلك الحقبة، وما بعدها، ذلك السياق المشبع بالآليات الشفوية الحرّة التي أشاعتها المرويات السردية، وهي الآليات التي صاغت وعي المعرّبين، فامتثلوا لها، وحينما قاموا بالتعريب كانت ملازمة لهم كجزء من ممارسة شائعة لم يجر التفكير في ماهيتها؛ فالتعريب لم يكن مدفوعا بهدف التعريف الدقيق بالآثار السردية العالمية كما هي، إنما بفكرة تكييفها للنماذج الكبرى السائدة في الآداب السردية العربية الشائعة في القرن التاسع عشر. شمل هذا التكييف المقاصد الأخلاقية العامة لتلك النصوص بحيث تتوافق مع القيم التقليدية، وشمل الخصائص الفنية لها.

10. خاتمة.

كشفت لنا المعطيات التي وقفنا عليها، فيما يخص التعريب، ونحن نتتبّع مساره العام منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى العقود الأولى من القرن العشرين عن حقيقة ثقافية جديرة بالاهتمام، وهي أنَّ أساليب المرويات السردية، وأبنيتها، وموضوعاتها، وجّهت عملية التعريب بما يوافق طبيعة تلك المرويات، فقد كانت هي الرصيد الموجّه لكيفية تلقّي الآداب السردية، وكان المعرّبون تشبّعوا بذلك الرصيد، فكانت اختياراتهم، ودرجة تصرّفهم بالنصوص الأجنبية، وعمليّات التكييف التي يجرونها عليها، تتمّ في ضوء ذلك الرصيد الذي

راح يتفكّك متزامنا مع نشأة الرواية، فأعيد تشكيل عناصر المرويات السردية مرة أخرى، وأدرجت في سياق مختلف نوعيا، لكنه متّفق بالملامح العامة.

وكان التعريب يهتدي بالآفاق التي رسمتها المرويات السردية لحاجات التلقّي، وكانت الروايات الأجنبية تتعرّض لتغيير كبير لتوافق تلك الحاجات، وتستجيب لها، ولم تكن التغييرات التي تشمل أساليبها وأبنيتها السردية تترك لها قوة التأثير المطلوبة في النصوص العربية؛ ذلك أنَّ خصائصها الفنية الأساسية انتهكت، ولم يبق فيها سوى الهيكل العام، الذي كان هو الآخر في بعض الأحيان يعاد تشكيله في ضوء رغبة المعرّب، والشروط الثقافية السائدة التي تتحكم بصورة غير مباشرة في الشكل النهائي الذي ينبغي أن تكون عليه.

لم يكن المؤثّر الغربي ذا أثر عميق في نشأة الرواية العربية، فالسياق الثقافي العام لذلك المؤثر بولغ فيه بدرجة لا تخفى، وليس الهدف قطع الصلة بين الأدبين السرديين العربي والغربي، ولكن الهدف تصحيح المسلّمة السائدة التي تتخطّى عملية التفكّك التي شهدتها المرويات السردية العربية القديمة ببطء، ولا تأخذ بالنظر تحوّلها على رصيد أعيد تشكيله ليكون أرضية انبثق عنها النوع السردي الجديد.

هوامش الفصل الرابع

1. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص197
2. بيير كاكيا، الترجمة والتبنّي، تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث، ص61
3. م. ن. ص55
4. تنظر أعداد جريدة حديقة الأخبار في مكتبة الجامعة الأمريكية ببيروت مصورة على ميكرو فيلم، وانظر كتاب "خليل الخوري: فقيد الشعر والصحافة والسياسة، جمع إدارة حديقة الأخبار، بيروت، مطبعة حديقة الأخبار، 1910، ص28و181
5. الفيكونت فيليب دي طرّازي، تاريخ الصحافة العربية، بيروت، ج 2 ص175
6. لويس عوض، تاريخ الفكر المصري الحديث، القاهرة، مكتبة مدبولي، ص245
7. جمال الدين الشيّال، تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، 2000، ص228
8. م. ن. ص 36
9. م. ن. ص 151
10. م. ن. ص 172 ـ 174
11. تاريخ الصحافة العربية، 1913، ج1ص94
12. الترجمة والتبنّي، ص53
13. كول، الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط، ترجمة عنان الشهاوي، القاهرة، ص 60و62

14. تاريخ الفكر المصري الحديث، ص 253
15. الطهطاوي، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، بيروت، ج 5ص 330 ـ 331
16. شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، ص 209
17. لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية، بيروت، ج2 ص8 ـ 9و35
18. جورجي زيدان، بناة النهضة العربية، ص127 تاريخ الصحافة العربية، ج1ص93
19. الطهطاوي، الأعمال الكاملة، ج5: 344 ـ 345 و348
20. حول تشكل السيرة الشعبية، تنظر الفقرة (3 ـ 4 ـ أ) الفصل(6) من الكتاب الأول
21. السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، الإسكندرية، ص24
22. تاريخ الفكر المصري الحديث، ج1 ص378
23. م. ن. ج1ص366
24. هاملتون جيب، دراسات في الأدب العربي، دمشق، ص83
25. م. ن. ص31
26. مصطفى علي عمر، القصة وتطورها في الأدب العربي، ص 11و 67 و69
27. أسعد داغر، مصادر الدراسة الأدبية، بيروت، ج3ق1ص800
28. عبد الرحمن الرافعي، عصر إسماعيل، القاهرة، ج1ص261 ـ 262و الرافعي، عصر محمد علي، القاهرة، ص 460 وعمر الدسوقي، في الأدب الحديث، القاهرة، ج1ص106 ـ 116
29. أحمد حسن الزيّات، تاريخ الأدب العربي، بيروت، ص510
30. الترجمة والتبنّي، ص 60
31. محمد بدوي، المسرحية العربية، انظر: تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب الحديث، ص480
32. تاريخ الصحافة العربية، ج2ص284
33. تاريخ الفكر المصري الحديث، ج1ص282
34. الأدب العربي المعاصر في مصر، ص171
35. خليل رينه، ناجية، بيروت، 1884، انظر المقدمة
36. مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، القاهرة، ج3ص361
37. يعقوب صروف، المقتطف، ديسمبر 1907 مجلد 32ص 1027 نقلا عن علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة، ص84
38. جورجي زيدان، الهلال، يناير 1907 ص256 نقلا عن علي شلش، ص 87
39. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870 ـ 1938، القاهرة، ص 123و128و131و132و132 ـ 133و135و 148
40. تاريخ الأدب العربي، ص 511
41. نقلا عن مارون عبود، المؤلفات الكاملة، بيروت، ج2ص465
42. تاريخ الصحافة العربية، ج2 ص240
43. المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص196 ـ 197 و200و202و204و205و206و210و 218و228و241
44. تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج 2ص 161 ـ 162

45. المسرحية العربية، ص 480
46. رشيد عطا لله، تاريخ الآداب العربية، تحقيق علي نجيب عطوي، بيروت، ج 2ص 341
47. الأدب العربي المعاصر في مصر، ص 213
48. تاريخ كيمبردج للأدب العربي، مرجع مذكور، ص ص38 وص 54
49. جورجي زيدان، تاريخ آداب العربية، بيروت، مكتبة الحياة، 1979، ج4ص572 ـ 573.
50. العقاد، الفصول، بيروت، ص64، 65، 66، 67، 69
51. مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، القاهرة، ج3 ص360 و361 و362
52. م. ن. ج3 ص 278
53. عبد الرحمن بدوي، سيرة حياتي، بيروت، ج1 ص35
54. شكري العسلي، فجائع البائسين، المقتبس، 1907 ص50
55. جيته، الآم فرتر، نقله عن الفرنسية أحمد حسن الزيات، القاهرة، . انظر مقدمة طه حسين
56. م. ن. ص11
57. فولفجانج إيسّر، فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب، القاهرة، ص79
58. سيرة حياتي، ص37
59. تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص 179، 180
60. محمد أبو الأنوار، مصطفى لطفي المنفلوطي :حياته وأدبه، القاهرة، ج2 ص 89
61. أورده أبو الأنوار، المصدر السابق، ج2 ص90
62. م. ن، ج2ص128
63. م. ن، ج2ص170
64. الأدب العربي المعاصر في مصر، ص229
65. حلمي محمد القاعود، مدرسة البيان في النثر الحديث، القاهرة، ص267و271
66. مصطفى لطفي المنفلوطي، الشاعر، دمشق، ص7
67. تاريخ الأدب العربي، ص539
68. أنور الجندي، المعارك الأدبية في مصر1914 ـ 1939، القاهرة، ص163، 164، 166، 167، 168
69. مصطفى لطفي المنفلوطي، في سبيل التاج، دمشق، ص 13 ـ 14
70. سيرة حياتي، ص28
71. العقاد، مراجعات في الآداب والفنون، بيروت، ص 162
72. الترجمة والتبنّي، ص62
73. عبد الفتاح كيليطو، لن تتكلّم لغتي، بيروت، ص7
74. رجاء النقاش، نجيب محفوظ :صفحات من مذكراته، القاهرة، ص74
75. أنظر نص المقارنة التي قدمها السيد في كتاب "مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة" لأحمد إبراهيم الهواري، ص 104 ـ 111
76. محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، بيروت، ص32 ـ 34

الفصل الخامس

إعادة تركيب سياق الريادة الروائية

1. مدخل

يظنّ كثير من الباحثين أنّ الظاهرة السردية الروائية لم تثر اهتمام المعنيّين بدراسة الأدب العربي الحديث قبل صدور رواية "زينب" لـ" محمد حسين هيكل" في عام1913؛ لأنّهم صدروا عن مرجعية ثقافية قرّرت أنّ تاريخ الرواية العربية بدأ برواية "زينب" وبها انبثق الاهتمام بالرواية ونقدها، ولا يعرفون أنّ الاهتمام الحقيقي بهذه الرواية لم يظهر إلى الوجود إلاّ حينما صدرت الطبعة الثانية منها في العقد الثالث من القرن العشرين، وبعد أن أصبح لمؤلّفها شأن في الحياة السياسية والثقافية، وطوال تلك المدة لم تستأثر إلاّ بعروض سريعة وقليلة جدا. وفي حدود علمنا، لم تحظ رواية "زينب" بلفتة ذات طابع نقدي سوى التنويه المكثّف الذي قدّمته عنها مجلة "البيان" في عددها الصادر في سبتمبر ـ أكتوبر من عام1913إثر صدورها مباشرة، وهو إلى التقريظ أقرب منه إلى النقد، وأصبحت له أهمية بالغة فيما بعد، إذ أصبح موجِّها احتفائيا للقراءات الخاصة بالرواية بوصفها أول رواية فنية في تاريخ الأدب العربي الحديث. ثم إشارة سريعة من مجلة "السفور" في عدد سبتمبر1915. وسنقدّم تحليلا لهاتين الإشارتين في الفصل الذي سنخصّصه لقضية ريادة "زينب" في مكان آخر من هذه الموسوعة.

هذا الوعي الاختزالي بالظاهرة السردية العربية الحديثة، وبالرواية على وجه التحديد، مرجعه عدم الاهتمام الجدّي بها، وغياب الرؤية النقدية القادرة على إدراج أطراف تلك الظاهرة في سياق واحد، بما يمكّن من فهم الأصول الأولى لها، وكيفية تفاعل مكوناتها سواء أكانت نصوصا أم آراء، والحال فقد انخرط كثير من الروائيين والكتّاب في معالجة هذا الأمر منذ منتصف القرن التاسع عشر تقريبا، وتركوا تراثا نقديًا سرديًا شمل كثيرا من جوانب الفن الروائي، وهو موزّع بين الصحف والمجلات، وكثير منه أُدرج في ثنايا الروايات نفسها، ومنهم "خليل الخوري" الرائد الأوّل في الكتابة الروائية، ثم "الطهطاوي" الذي نشر أفكاره النقدية في مقدمته الطويلة لتعريب رواية "فينلون" ، ثم "سليم البستاني" ، و"جورجي زيدان" ، وقد استثمرا رواياتهما لعرض بعض الآراء النقدية، والأخير لم يدّخر وسعا في

عرض أفكاره في مجلة "الهلال" التي أسسها في عام 1892أما إبراهيم اليازجي، ويعقوب صرّوف، ومحمد عبده، ومحمد رشيد رضا ـ وكلهم أشرفوا على مجلات اهتمّت بالأدب، ومنه الأدب السردي ـ فقد تركوا طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، أراء كثيرة تعنى بوصف فنّ السرد وطبيعته ووظيفته، وكلّ ذلك يشكّل تراثا نقديا ينبغي أن يؤخذ بالاهتمام في سياق أي بحث يعنى بنشأة السردية العربية الحديثة، فالتناظر قائم بين النصوص السردية ونقدها، مّما يشكل ظاهرة أدبية ـ ثقافية عرفت آنذاك، واستأثرت باهتمام ملحوظ.

أشار بعض الباحثين إلى هذا الموروث النقدي المبكّر[1] وجُمعت بعض نصوصه المتأخّرة في مصر[2]، ولكن كثيراً من تلك الآراء وردت في مصادر لم يُلتفت إليها، ولم تُوظّف في سياق تحليل الظاهرة الروائية، وهي تكشف وعيا مبكّرا بالرواية كنوع أدبي، وهذا الوعي مهما كانت درجته، ودقّته في التعبير عن الرواية، يُبطل الفكرة الشائعة بأنّ الأدب العربي لم يعرف الرواية إلاّ في العقد الثاني من القرن العشرين، وأنّ مفهوم الرواية كان غائبا عن تاريخ هذا الأدب، وأنّ رواية "زينب" هي التي أسّست ذلك الوعي بالفن الروائي وقيمته.

2. الرواية: وعي مبكر بقواعد السرد.

إذا استندنا إلى بعض المجلاّت التي اهتمّت بالرّواية بين الأعوام1880و1914ومنها "المقتطف" و"الهلال" و"المنار" اتضح مدى العناية بالرواية على صفحات هذه المجلاّت التي يمكن عدّها مثالاً، فقد ارتبط ظهورها وسواها بالرواية نشرا ونقدا، وقدّمت تلك الدوريات الثقافية وغيرها سلسلة مترابطة ومكثّفة لعدد وافر من العروض، والتقريظات، والتنويهات، وحتى التحليلات النقدية المفصّلة لأكثر من360رواية قبل عام1914، منها أكثر من200 رواية معرّبة، وأكثر من160 مؤلّفة.

وهذا مجرّد مثل دال على الترابط بين المجلات والرواية من جهة، وعلى غزارة الإنتاج الروائي والنقدي من جهة ثانية. وإذا أخذنا في الحسبان سيل الدوريات المتخصّصة التي اعتمدت بشكل رئيس فنّ الرواية، تبيّن لنا موقعها في السياق الثقافي لتلك الفترة التي كانت شهدت تحوّلات أدبية كبيرة، وفي مقدمتها تفكّك المرويات السردية الموروثة، وبداية تشكّل النوع الروائي الجديد. ويبدو الإقبال على الرواية كبيرا لأنّها بدأت توازي المرويات السردية في تأثيرها، إن لم نقل إنّها بدأت تحلّ محلّها شيئا فشيئا، بعد أن تعثّر رهان التلقّي الخاص بتلك المرويات، فأصبحت عوالمها معروفة بسبب التكرار، وبدأ النوع السردي نفسه يتأزّم ويتحلّل، والعزوف النسبي عنه إنّما هو بداية استشعار لذلك الانهيار الذي وقع فيما بعد.

بدأت الرواية تستقطب عناية المجتمع الأدبي، ومع أنّ الإحصاءات الخاصة بالطبع

والنشر غير متوافرة لدينا، فيما يخص الرواية في هذه الفترة بصورة كاملة، لكنّ مثلا له دلالة كبيرة في هذا السياق يكون مفيدا في إضاءة هذا الجانب، وهو يتعلّق بكتاب "علم الدين" لـ "علي مبارك"، وقد طُبع في مطبعة المحروسة التي خُرِّبت إبّان حركة عرابي في عام1882، وفَقَد الناشر حوالي ألف نسخة كانت محفوظة في المطبعة، كما يشير طلب التعويض عن الخسائر التي لحقت بالمطبعة، وكان ناشر آخر يحتفظ بألف نسخة في ذلك الوقت من الكتاب، هذا إذا اقتصر الأمر على هذين المكانين فقط بسبب عدم وجود إشارات إلى مكتبات ومطابع أخرى، والأمر الذي يكتسب دلالة في هذا السياق هو: أنّ الكتاب كان كبيرا في أربعة أجزاء، وسعره مرتفع كثيرا في ذلك الوقت، إذ يبلغ جنيهين ونصف، في وقت كانت فيه أسعار الكتب تتراوح بين عشرة وعشرين قرشا فقط(3).

وبغض النظر عمّا إذا كان الكتاب قد لاقى رواجا بسبب حجمه وسعره أم لا، فإنّ وجود ألفي نسخة منه غير موزعة يدلّ على إمكانية بيع نسخ بهذا العدد وأكثر، وهذا يكشف إقبالا واضحا على القراءة، فالكتب المماثلة لـ "علم الدين" لا تطبع، في مطلع القرن الحادي والعشرين، بمثل هذا العدد من نسخ الكتاب التي طبعت في بداية الثمانينيات من القرن التاسع عشر، وهذا المثال بحدّ ذاته قد يُظهر جانبا مما هو مستتر من حال الكتابة والنشر والطبع آنذاك، فالكتاب الضخم، والرتيب، والمُبالغ في ثمنه، طُبع منه هذا العدد الكبير من النسخ، فكيف بالكتب الأصغر حجما، والأكثر إثارة، والتي كانت تباع ببضعة قروش!

وتزايد الاهتمام بالرواية إلى درجة أنه صدر في عام 1894 كتاب في لبنان ذو طبيعة نظرية خاصة بالروايات، بعنوان "كليمات في علم الروايات" لـ "حكمت شريف" فأثار اهتمام "جورجي زيدان" الذي أوضح أنّه أبان فيه "موضوع علم الروايات، والأساليب المستحسنة في تأليف الروايات، وأنتقد خطّة بعضهم في ترجمتها أو تأليفها، وجاء أخيرا بالقواعد التي يجب مراعاتها في تأليف الروايات، وأورد أسماء بعض الذين ألّفوا فيها باللغة العربية وأسماء كتبهم"(4).

ويُفهم من كل ذلك أنَّ هذا الكتاب الذي اهتم بالرواية أسلوبا وتأليفا وقواعد يعدّ رائدا للدراسات السردية، فهو لا يعنى بالروايات بوصفها نصوصا أدبية مفردة، إنما ينظر في قواعدها السردية، تلك القواعد التي تشكّل ما أسماه المؤلف "علم الروايات" وهو المصطلح ذاته الذي شاع في الأدبيّات النقدية السردية بعد نحو ثلاثة أرباع القرن، وعرف بـ (Narratology). وكيلا يبدو هذا التخريج متعسّفا، وبعيدا عن الشرط التاريخي لنشأة السرديات الحديثة، فينبغي القول بأنَّ هذا الكتاب، مهما كانت درجة عنايته بالجوانب الفنية للنصوص الروائية، يكتسب أهمية خاصة في سياق حديثنا هنا، ذلك أنّه يبرهن على أن ألتأليف في مجال دقيق كالسرديات لا يمكن أن يأتي دون وعي قائم بالفعل على نصوص

سردية روائية متداولة، ومعروفة بين القرّاء، مع ظهور الحاجة إلى التعريف بالقواعد العامة لها.

ليس من اهتمامنا في هذا المكان تقديم تلك الآراء النقدية وعرضها بتفصيل كامل، إنما نودّ تأكيد ضرورة الربط بين الظاهرة السردية العربية الحديثة، وما دار حولها من جدل نقدي، نزعم أنّه بدأ معها؛ إذ تظهر بعض الآراء النقدية الخاصة بالسرد في تضاعيف رواية "وي. إذن لست بافرنجي" لـ" خليل الخوري"التي صدرت في عام1859، وهي أول رواية عربية، وفي ترجمة "الطهطاوي" لرواية "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك" التي ظهر تعريبها في عام1867، ثم تتكاثر الآراء فيما بعد، فلا نكاد نمرّ برواية من روايات "البستاني" و"زيدان" دون أن تلفت انتباهنا آراء نقدية خاصة بطرائق السرد، وتركيب الحكاية، وهدف الرواية، وعلاقة المؤلف بما يكتب، والوظيفة الأخلاقية والاعتبارية للروايات، وذلك بهدف التوضيح والتعليق على الأحداث والشخصيات، وكيفية الإفادة من الوقائع التاريخية، وبعض هذا يندرج ضمن ما يسمى بـ"السرد الكثيف"الذي هو تقنية سردية يلجأ إليها المؤلف لتأطير الحكاية أو إبداء وجهة نظر بها أو تعميق مغزى معين في النصّ، أو إضاءة جانب في عناصر البناء الفني، أو تعليق على أمر ما، وسوف نخصّه بفصل مستقل في هذه الموسوعة.

ومع أننا نلاحظ نوعا من التكلّف في بعض تلك الملاحظات التي تقطع تعاقب الحوادث، وتعرقل السرد، بسبب غياب التصوّر الدقيق لوظيفة تلك التدخّلات التي يقوم المؤلفون بها، فلا نعدم وظائف مهمة تؤدّيها، على أنّه ليس المقصود من كل هذا وجود تفكير نقدي سردي محكم وواضح وشامل يحيط بعملية البناء الفني للروايات بصورة كاملة، ويعبّر عنها، فتلك الآراء تأتي في سياقات التعليق والتوضيح، ولكن سرعان ما أخذت تتنامى لتعنى بفن الرواية عموما، والعربية منها بوجه خاص، ويعنينا تحليل بعض تلك الآراء كمدخل للوقوف على الجهود الريادية في هذا المجال، وهو ما سيقودنا بالتدريج إلى القضية الإشكالية الرئيسة الخاصة بالمؤثرات التي لعبت دورا أساسا في نشأة الظاهرة الروائية في الأدب العربي الحديث. وهي إشكالية ظلت موضوع خلاف دائم منذ البداية إلى الآن.

3. الرواية: كشف البطانة النفسية للشخصيات.

أثار"قسطاكي الحمصي" (1858 ـ 1941) في كتابه"منهل الورّاد في عِلم الانتقاد" قضية الرواية، وخصّها بباب عنوانه"في فن الروايات"ميّز فيه بين الفن القصصي عموما والرواية بوصفها نوعا أدبيا، وقرّر بأنَّ العرب لم يعرفوا الرواية، لكنّهم عرفوا شيئا من الفن القصصي، ولم يعرف الغربيون الرواية إلاّ منذ القرن السادس عشر، لكن الرواية بوصفها نوعا أدبيا تبلورت في أوائل القرن التاسع عشر في الآداب الغربية. وفي هذا لم يجانب

"الحمصي" الحقيقة، فالتمييز بين الفن القصصي كممارسة تعبيرية، والرواية بوصفها نوعا أدبيا أمر على غاية من الأهمية، وهذا التمييز ينبغي أن يكون حاضرا في كل بحث يُسهم في مناقشة هذا الموضوع.

لم يعن "الحمصي" بقضية تأثّر العرب بالرواية الغربية، ولم يُلمح إليها، وكأنّها غير موجودة، على العكس فقد أنكر، وعلى حد سواء، أن يكون لكل من العرب والغربيين معرفة بالرواية، وأخّر ظهورها الحقيقي في الغرب إلى القرن التاسع عشر، ثم بدأ في تفصيل ذلك "لم يكن للعرب رواية، لكنهم عرفوا الفنّ القصصي، وأقدم كتاب ظهر عندهم من ذلك الفن، هو كتاب "كليلة ودمنة" تعريب "ابن المقفّع" وهو مشهور، وكلّه حكايات على ألسنة الحيوان، إلاّ أنَّ مراد مؤلفه منه وعظ ونُصح أحد ملوك الهند من عهد إسكندر المكدوني، وهو في موضوعه وغرضه وبلاغته فوق أن يحيط به تقريظ، وكفى به تعريفا أنّه من أفصح ما وجدنا لابن المقفّع، وهو أمير كتّاب العرب.

ومن هذا الباب "حكاية تليماك" تأليف "فينلون" الأسقف المشهور لتهذيب تلميذه، وهو الذي رُقّي إلى عرش الملك في فرنسا باسم لويس الخامس عشر، وعندنا من هذا الباب "مقامات الحريري" لكنّه ينطوي على حكايات ملهية في ظاهرها، تتضمن شيئا كثيرا من آداب الفصاحة والبيان، لكنها لا تنطوي على بيان شيء من أدب النفس أو الإلمام بعادات القوم لعصره إلاّ شيئا ضئيلا جدا، ثم عندنا كتاب "ألف ليلة وليلة" وهو أشهر من الصبح، لكنه ليس فيه شيء من فن الروايات الآتي تعريفه، وإنما هو حكايات ألّفها مجهول، أو رجل يسمّى الشيخ يوسف بأمر أحد حكّام مصر ـ وقد يكون من الأيوبيين ـ في حدث معيب ظهر في بيته وتناقله الناس، فأوعز إلى الشيخ يوسف أن يُلهي الناس عن الخوض فيه، وإذا كان في كتاب "ألف ليلة وليلة" شيء من فن الروايات أو أدب النفس، فهو أنَّ الآداب في ذلك العهد كانت في أحطّ الدرجات، إذ في الكتاب من الفحش والإقدام على الرذيلة ما يجب أن يمحى خياله من كل بيت يحصنه أهله بأدب النفس"[5].

ينطوي هذا النصّ الطويل على قيمة خاصة في السياق الذي نناقش فيه موضوع الرواية، ولقد أشرنا إلى أمر التفريق بين الفن القصصي والرواية، فالرواية نوع من ذلك الفنّ، وبيّنا أنَّ "الحمصي" نفى عن القدماء عربا وغربيين معرفتهم بالرواية، وتحدّث بعد ذلك عن أصول مشتركة، تلك الأصول المشتركة تمثّلها آثار "ابن المقفّع" و "فينلون" و "الحريري" و "ألف ليلة وليلة". والصلة الواصلة بينها ـ باستثناء ألف ليلة وليلة ـ هي السمة الاعتبارية، فهي جملة من المرويات السردية التي تهدف إلى الوعظ والنُصح بصورة مباشرة أو غير مباشرة، لكنّها لا يمكن أن تندرج ضمن فن الرواية؛ لأنَّ "الحمصي" يدّخر تعريفا خاصا بالرواية لا يركّز الاهتمام فيه على البنية السردية للنصوص، إنما على البطانة النفسية للشخصيات؛ فأساس فنّ

الرواية وعمادها عنده "المراقبة" أي "مراقبة المؤلف أخلاق البشر، لينبش عواطفهم وأسرار نفوسهم في حالات الرضى والغضب، أو الحب والبغض، أو الحزن والسرور، أو سعة الصدر وضيقه، إلى غير ذلك من الحالات التي تختلف باختلافها الأحداث النفسانية في الجنسين من النوع الإنساني، ولا سبيل لإدراك هذا الغرض، إلاّ بالمصاحبة والاجتماع والمعاشرة مع مختلف الطبقات المتمدِّنة، ولا يتيسر ذلك إلاّ في الأمصار التي استبحر فيها العمران والترف والغنى وسائر أسباب اللهو والسرور، وتوفّرت فيها الاجتماعات والمحافل، ومجامع العلم والشعر وسائر الفنون البديعة، وهذا كلّه يندر أن يجتمع في غير العواصم العظيمة التي هي دور الممالك والجمهوريات، وأكثر ما كان يُرى من ذلك لدى مشاهير الملوك الذين غلب في طباعهم حب العلوم، فجادوا على العلماء ونشّطوا القائمين بأسباب المعارف، وساعدوا أهل التعليم"(6).

قدّم "الحمصي" تعريفا للرواية والسياق الثقافي الذي نشأت فيه، ويلاحظ أنّه تجنّب الخوض في كل ماله صلة بوسائل التشكيل السردي للنصوص، بما في ذلك اللغة، والأساليب، وعناصر البناء الفني كالشخصيات، والأحداث، والأزمنة، والأمكنة، وانصرف اهتمامه إلى "أخلاق البشر" فالرواية تتكوّن بمقدار كونها مرآة للنفس الإنسانية، وبمقدار صدقها في التعبير عن الإنسان والبيئة والعصر الذي تظهر فيه.

وغير خاف أنَّ "الحمصي" أخذ هذه الفكرة عن التصوّر النقدي الذي شاع في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكتابه بأجمعه صدى لذلك التصوّر الذي أشاعه "تين" و"بيف" و"برونتير"، ولكن تخطّي أمر الإشارة إلى الجوانب الفنية في تعريف الرواية يُضعف تصوّر "الحمصي" لها؛ لأنَّ ذلك يدمجها في كلِّ تعبير يُعنى بالأبعاد النفسية للإنسان، ثم تأتي الإشارة المعمّقة حول السياق الذي لا تنشأ الرواية إلاّ فيه، وهو الذي يكتسب أهمية استثنائية هنا؛ فالرواية تظهر في مجتمع متمدِّن، يتصاحب أفراده، وتتفاعل طبقاته، ويختلط الرجل بالمرأة فيه، ويندرجان معا في علاقات اجتماعية متكاملة، وذلك لا يقع إلاّ في البلاد التي قطعت شوطا في مراقي الحضارة والثقافة، وتخطّت العلاقات التقليدية التي تحبس الإنسان في أسوار الانتماءات الضيقة. لابد من منشِّطات ثقافية وبشرية تدفع بالرواية إلى الظهور. لا يمكن أن تظهر الرواية في مجتمعات مغلقة على نفسها، مجتمعات ذات بعد واحد في تقاليدها وأفكارها عن نفسها وعن غيرها. ولهذا ظهرت في "العواصم العظيمة" التي هي مراكز الممالك والجمهوريات.

سيكون مفيدا التأكيد أنَّ الرواية العربية لم تظهر إلاّ في الحواضر المدينية، ومنها أولا بلاد الشام، ثم مصر بعد ذلك، تلك الحواضر التي شهدت حراكا اجتماعيا واضحا، وترعرعت فيها، خلال القرن التاسع عشر، ثقافات احتجاجية ضدّ الثقافة الرسمية التي

عجزت مفاهيمها ووسائلها عن التعبير الحرّ الخاص بالنفس والمجتمع بصورة حقيقية ومباشرة، فتواجهت التصوّرات والآراء والأساليب، وظهر انقسام لا يخفى في صيغ التعبير، وفي وظيفة الأدب، وتحلّل النسق التقليدي للمرويات السردية الموروثة.

لم يعد مفهوم الأدب ممتثلا لمعايير الصنعة البلاغية التي تفاقم تأثيرها في القرون المتأخرة، فصاغت الأدب صوغا يوافق شروطها اللغوية، فراح يتبلور تصوّر مغاير رافق ظهور الرواية التي تشكّلت من الرصيد السردي المتخلّف عن تفكّك المرويات السردية، وكانت الرواية من أبرز تجلّياته، تصوّر منبثق من الإحساس بالصلة التمثيلية بين الأدب ومرجعياته، وليس بين الأدب وجملة من المعايير المجرّدة وغير الفاعلة التي تحول دون الوظيفة التمثيلية الجديدة. وينبغي ألاّ ننتظر من الكتّاب تصريحا بمثل هذا التحوّل، فكلّ نسق أدبي يكفّ عن أداء وظيفته الحقيقية حينما يتأزّم في وظيفته التمثيلية، ويُظهر، في آن واحد، عجزا في التعبير بسبب هيمنة نموذج معياري عليه، ورغبة بالمقاومة والبقاء لأنّه أصبح جزءا مهما من ذائقة ثقافية واسعة. ولهذا فإنَّ الصراع النسقي المحتدم في البنية الثقافية لا يكشف عن نفسه من خلال المؤلفين فقط إنما من خلال الأساليب بالدرجة الأساس. والمدوّنة الأدبية العربية، في الشعر والسرد، خلال القرن التاسع عشر، تعتبر وثيقة شديدة الأهمية على هذا التنازع العميق والمضمر الذي لم تظهر ثماره الحقيقية إلاّ في القرن العشرين.

نعود إلى "الحمصي" الذي قدّم تحليلا بارعا كشف فيه، بتفصيل لا تنقصه المهارة، وعيا بالسياقات الثقافية لظهور الرواية، وبمقدار عمق هذا التحليل، نجد، على العكس من ذلك، ضعفا وغموضا وتعميما في تعريفه للرواية. وعلى الرغم من ذلك فتعريفه، وبدرجة أكبر تحديده للسياق الثقافي لظهورها نعدّهما مفيدين لنا في مجال البحث في هذه القضية الشائكة. الرواية عند "الحمصي" نوع من البحث، وابتداءً من مطلع القرن التاسع عشر ظهر في الغرب جملة من البلغاء "عرفوا ما في هذا الفن من فسيح المجال لسوابق الأفكار، ومن بعيد المدى لتصوير الأحداث النفسانية والأهواء الإنسانية، وما يتبطن ذلك من البحث عن العلل والأسباب، وما ينبعث عنها من دراسة الطباع البشرية. . . فالروائي البارع هو الذي يختار الموضوع المناسب، فيؤلف فيه روايته ويجعل نتيجة بحثه فيها، الموضوع الذي توجّه إليه تفتيشه وعلمه، وخصّص له اجتهاده، لا يقف في سبيل ذلك تعدّد أشخاص الرواية أو قلتهم، أو اختلاف الحكاية التي يبني عليها الموضوع أو غير ذلك إذ على المؤلف أن يرتق الفتق، وأن يصل الموضوع"[7].

سيُفهم حالا من تأكيدات "الحمصي" أنَّ الرواية بحث في النفس البشرية، وأنَّ القصص التي لا تُعنى ببحث مشكل النفس البشرية ستكون خارج حدود النوع الروائي، ومنها بالطبع الموروث السردي العريق الذي يستعين بالسرد وسيلة للتعبير، لكنّه لا يتوافر على شروط

النوع الروائي. وهذا التعريف الذي يغيّب المكونات الفنية، ويركّز الاهتمام على الجوانب النفسية، يحتاج قراءة مدقّقة تفحص فرضية "الحمصي" القائلة بعدم توافر البحث النفسي في المرويات السردية التي أشار إليها من قبل "كليلة ودمنة" و"مقامات الحريري" و"ألف ليلة وليلة".

كانت المرويات السردية تقوم على تنميط ثنائي ذي طبيعة تضادّية، وهي تستمدّ ذلك من الفكر القديم القائم على ثنائية الخير والشر، وهذا يعني ضمنا أنّ التركيز فيها يتّجه إلى التعبير عن الصراع الرمزي للشخصيات الحاملة لقيم ذلك الفكر وتناقضاته الكبرى، وعند هذه اللحظة يمكن أن تثار أسئلة حول توافر درجة من البحث النفسي في تلك المرويات لدعم فكرة تحملها شخصية إيجابية أو شخصية سلبية نقيضة. وليس خافيا علينا أنّ "الحمصي" يذهب هذا المذهب، وفي ذهنه الرواية الطبيعية الشائعة في فرنسا نهاية القرن التاسع عشر في شخص "إميل زولا". ولكن تعريفه على ما فيه من تعميم يفيد في إثارة قضية الأبعاد النفسية للشخصيات في الأدب القصصي عموما قبل القرن التاسع عشر؛ فطبقا لـ"الحمصي" تظهر الرواية بوصفها بحثا في النفس البشرية، ولو عرضنا روايات خليل الخوري، وفرنسيس مرّاش، وسليم البستاني، وعلي مبارك، وجورجي زيدان، والمويلحي على شاشة هذا التعريف لوجدناها تتوافق معه في جوانب، وتتمرّد عليه في جوانب أخرى، يستحيل القول بأنّها كانت خالية من البحث عن خفايا النفس، ويصعب القول إنّ هذا الأمر بذاته كان هاجسها الأول.

تعريف "الحمصي" فيه نوع من الإطلاق؛ فماذا نقول عن الرواية قبل ذلك؟ ثم ماذا يقال عن الرواية الفرنسية والإنجليزية والروسية قبل "ستندال" و"بلزاك" و"ديكنز" و"دوستويفسكي" و"ملفل"؟ وماذا يقال عن الرواية التي ظهرت بعد ذلك عند "جويس" و"فولكنر" و"فرجينيا وولف" و"بروست" وسواهم حيث تداخلت مستويات الوعي باللاوعي فيها؟ وماذا يقال عن الرواية الفرنسية الجديدة عند "الآن روب غرييه" و"كلود سيمون" و"ميشيل بوتور" التي غلّبت الوصف على ما عداه، وتوارى الاهتمام بالشخصيات فيها إلى الوراء، وغاب البعد النفسي؟. ليس القصد تهديم القيمة المعرفية لتعريف "الحمصي" ولكن ينبغي التأكيد أنّ الآداب السردية القديمة والحديثة تتضح فيها درجات متباينة من البحث في النفس البشرية. ويكتسب رأي "الحمصي" أهمية خاصة إذا ربط برأي معاصره "روحي الخالدي"، فيما يخص تفكك الأساليب حينما ربط بين التغيير الحاصل في التقاليد الاجتماعية والتقاليد الأسلوبية، فانقلاب الأخلاق والعادات والأطوار يستلزم انقلاب اللهجة وتغيير التعبيرات(8).

أشار "الحمصي" إلى الموروث المشترك عند القدماء فيما يخص غياب الرواية، وحضور

السرد، وأكد أنَّ الرواية الغربية في القرن التاسع عشر، اهتمّت بتصوير الأحداث النفسانية والأهواء الإنسانية، ودراسة الطباع البشرية؛ فالروائي البارع هو الذي يراقب السلوك الإنساني ويلاحظه، ولكنّه تخطّى الرواية العربية التي كانت قطعت شوطا لا بأس به آنذاك، ولم يشر إلاّ إلى الظروف التي تتفاعل فيما بينها وتنتج رواية. ويمكننا الآن تثمين هذا التصوّر الخاص بالسياق الذي يحتضن الأنواع الأدبية الجديدة، وبخاصة الرواية، عند كل من "الحمصي" و"الخالدي"؛ لأنّهما، وإن استعارا الأمثلة من سياق الثقافة الغربية، فقد رَسَما لنا التفاعلات المرجعية والأسلوبية التي تدفع بالأنواع الجديدة إلى الأمام، وبالقديمة إلى الوراء، ويصبح بعد كل هذا من اليسير علينا أن ننصرف إلى مناقشة الأفكار الخاصة بموضوع الريادة السردية، وقضية المؤثرات.

ومما يؤسف له أنَّ أراء "الحمصي" و"الخالدي" لم تؤخذ في معظم ما دار من حديث حول هذه القضية، فقد تمّ توظيف تاريخ الأفكار الخطّي بالمعنى التقليدي، وأُهملت التحليلات السياقية، ووقع تبنّي موضوع الريادة من ناحية زمنية مجرّدة، دون العناية بالسياقات الثقافية المصاحبة لها. ومن المتوقَّع لمنهج يتخطّى السياقات الحاضنة للظاهرة الأدبية أن يتورّط في قضية الأدلة التاريخية، فيُخضع الظاهرة الأدبية للوقائع والمؤثّرات الخارجية؛ لأنّه لا يستنطق الصلة المستترة بين الرصيد الذي انبثق عنه النوع الأدبي والنوع نفسه، فيلجأ إلى البحث عن أسباب خارجية مؤثّرة، فيعيد صوغ تاريخ النوع في ضوء تلك الأسباب، ويهمل الترابط غير المنظور بين النوع وأسلافه، ولا يعنى بالكيفية التي تتحوّل فيها الأنواع من حال إلى آخر، وتتشكّل بها مرّة ثانية ضمن أنساق مختلفة، وسياقات ثقافية أخرى، وهو ما نجده واضحا في كل مناقشة اهتمت بهذه القضية.

4. الريادة: تصورات غائمة ومقارنات غير سياقية.

كان "جورجي زيدان" (1861 ـ 1914) أكّد منذ وقت مبكّر أنَّ روّاد "الفن القصصي" قد أنتجوا أعمالهم "تقليدا للإفرنج" وأنَّ "أقدم المشتغلين في ذلك فرنسيس مرّاش، ثم سليم بطرس البستاني، ألّف بضع روايات تاريخية نشرها في "الجنان" ثم ألّف صاحب الهلال (=زيدان) سلسلة روايات تاريخ الإسلام من أول ظهوره إلى الآن، صدر منها17رواية غير رواياته الأخرى، وأقدم آخرون على التأليف في هذا الفن"[(9)].

فجّر هذا الرأي أهم قضيتين في موضوعنا: المؤثّر الغربي، وموضوع الريادة. وقبل أن نناقش كلّ ذلك، ونحلّله في ضوء المعطيات المتوافرة عن الرواية العربية في القرن التاسع عشر، بما في ذلك جهود الروائيين الأُول، يحسن بنا أن نردفه مباشرة برأي آخر لا يقل قيمة عنه؛ لأنَّ ذلك يوفر لنا شراكة كاتبين، لهما شأن كبير، في رأي واحد حول أهم قضيتين في

سياق مناقشتنا لنشأة السرديات العربية الحديثة. إذ يوافق "مارون عبود" (1886 ـ 1962) رأي "زيدان" بأنَّ الرواية فنّ غربي، وأنّها عُرفت أول مرة عند الشاميين "كان حظ العرب من القصص والشعر القصصي قليلاً، بيد أنَّ هذا الفنّ (=الرواية) اقتبس عن الأجانب، فهم الذين جعلوا شأناً عظيماً للقصة (=الرواية). اقتبسها العرب عنهم بقواعدها، ومناهجها، حتى موضوعاتها. والأسبقون إلى هذا الشاميون لمخالطتهم الأوربيين والأخذ عنهم. ومن هؤلاء: فرنسيس مرّاش الحلبي، وسليم البستاني، وجورجي زيدان، وفرح أنطون. بيد أنَّ قصص هؤلاء لا تنطبق على الفن القصصي الحديث تمام الانطباق، فهمُّ القصصيين اليوم تحليلُ الشخصيات وتصوير المشاهد بكل دقة، في حين أنّ قصصنا تعنى بسرد الحوادث كواقع حال، وكان يهمهم المفاجآت والإتيان بالغريب منها الذي يدهش القارئ"(10).

تكشف الملاحظة الأخيرة ـ وهي ملاحظة نقدية على غاية من الأهمية وصحيحة ـ معرفة "مارون عبود" بحالة عدم التوافق الفني بين الرواية العربية والغربية. وإذا كانت الرواية العربية في طور نشأتها الأوّل مشغولة بالوقائع المثيرة والحبكات الرومنسية فإنَّ الرواية الغربية قد غادرت ذلك في تلك المرحلة، وانتقلت إلى الاهتمام بالأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات، والعناية بتصوير المواقف التي تضيء أعماق تلك الشخصيات، كما ذهب "عبود"، ومن قبله "الحمصي" ـ وقد مرَّ بنا ذلك ـ فلو جاز لنا مقارنة محايدة، على سبيل الافتراض، بين روايات "فلوبير" و"زولا" و"ديكنز" و"ملفل" و"دوستويفسكي" و"تولستوي" ـ على سبيل المثال فقط ـ وروايات عربية معاصرة لها أو قريبة زمنيا إليها مثل روايات "خليل الخوري" و"فرنسيس مرّاش" و"سليم البستاني" و"جورجي زيدان"، لتبيّن لنا نوع الحكم الذي جاء به "مارون عبود".

كانت الرواية الغربية قد تخلّت عن البناء القائم على الحبكات الفجائية، والتنميط السردي الجاهز الذي أرسته روايات الرومانس والفروسية ثم استثمره فيما بعد كتّاب الروايات الغرامية والتاريخية شأن "إسكندر دوماس" و"زيفاكو" و"سكوت" وغيرهم ممن كانت تعرّب رواياتهم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بصورة ملحوظة لأنّها تلبّي حاجات التلقّي المتأثّرة بالمرويات السردية العربية، ولن نتريث أكثر أمام هذه الملاحظة الصائبة من الناحية الموضوعية، لكنّ "عبود" قدّم حكما مجرّدا عن سياقه الثقافي، وذلك رتّب دونية الرواية العربية أمام سموّ الرواية الغربية، فالمقارنة لا تصحّ دون استحضار المحاضن الثقافية الحقيقية للظواهر الأدبية؛ ففي النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت المغامرات والمفاجآت والحبكات القائمة على الصدف أصبحت شيئا من الماضي بالنسبة لنمط طليعي من الرواية الغربية.

وقبل كل ذلك بمدة طويلة وضع الأسباني "ثربانتس" في رائعته "دون كيخوته" سدّا منيعا بوجه روايات الفرسان والمغامرات، حينما أبطل مفعولها الفني والأخلاقي، وسخر بعمق

منها، فتغيرت النظرة إليها، ولم تظهر رواية ذات قيمة بعد ذلك تنتمي إلى روايات الفروسية، ولم يبق منها سوى شذرات راحت تتسلّل إلى الروايات التاريخية والغرامية، وتتجلّى في حبكاتها الفنية عند "سكوت" و"دوماس" و"زيفاكو" وأضرابهم من الروائيين الذين لم يستأثروا باهتمام جاد في تاريخ الأدب الغربي، وحلّ محلّ ذلك نمط من السرد الروائي القائم على التحليل النفسي، والعلاقات السببية، والأحداث المحتملة الوقوع، والعناية بالأبعاد الواقعية للشخصيات.

كلّ هذه الروايات لم تترجم طوال القرن التاسع عشر؛ لأنّها لا توافق الذائقة الثقافية السائدة في الأدب العربي، وبالمقابل فقد هيمنت في هذه الفترة الذائقة الخاصة بالمرويات السردية الشفوية القائمة على المغامرة والحركة، من حكايات خرافية وسير شعبية، وهي شبيهة بروايات الفروسية الغربية، قبل ظهور "دون كيخوته" في وقت كانت الرواية العربية قد بدأت لتوّها بكل ذلك، أي بمحاكاة المرويات السردية التي تحلّلت عناصرها الأولية، ولم يكن هنالك تراث روائي عربي يفضي مسار التأليف فيه إلى وضع شبيه بما وقع لنظيره الغربي، فالإثارة والحركة وتراكم الأحداث وتنميط الشخصيات والأهداف الاعتبارية استعيرت من عالم المرويات السردية، وظلّت مستمرّة إلى العقود الأولى من القرن العشرين، ولم يتهيأ لها ظرف تاريخي، ولا كتاب كاسح في تأثيره مثل "دون كيخوته" ليوقف ذلك المدّ من التأليف المحاكاتي لكتب الفروسية العربية التي تستحضر بطولات خيالية مبالغ فيها لعنترة بن شداد والزير سالم وسيف بن ذي يزن والأميرة ذات الهمة وغيرهم.

ليس ثمة مقارنة مجرّدة، فالمقارنة التي لا تتقيّد بسياق ثقافي تفقد قيمتها المعرفية، ولكن من المفيد الاستطراد في إضاءة هذه القضية الخلافية، وفي هذا فالرواية العربية شأنها ـ فيما نرى ـ شأن الرواية الغربية، لم تظهر فجأة، إنما تكوّنت من المزيج المتحلّل والمتفاعل لمرويات القرون الوسطى، تلك المرويات التي صُبغت بعصرها كبقايا الملاحم وأخبار الفرسان وسيرهم، والحكايات الشعبية والخرافية، ومرّ وقت طويل قبل أن تتبلور ملامح النوع الجديد، والحق فإنَّ الرواية العربية، مع اختلاف السياقات الثقافية والتاريخية، كانت محكومة بنسق مقارب، وهو نسق يكاد يشمل الأنواع السردية عامة، ولا يختص بأدب دون آخر، فهي نتاج تمخّض طويل، وتفاعلات متأزمة في نسيج المرويات السردية العربية، ثم تفكّك عام وبطيء، يقود إلى انهيار نسق، وبزوغ آخر، وكل هذا لا يتمّ بمعزل عن المؤثّرات والموجّهات الثقافية المعاصرة لعملية تفكّك المرويات القديمة وعملية ظهور الأنواع الجديدة، لكن النوع الجديد يستند إلى رصيد الموروث المتفكّك، ومنه يستمد عناصره الأولية، أكثر مما يستعير عناصره من موروث غريب عنه.

ذهب"مارون عبود"إلى أنَّ الرواية فنّ أوربي، ولم يكن للعرب اهتمام بها، إلى أن أدى الاحتكاك الثقافي بين العرب والأوربيين إلى ظهور هذا الفنّ، وكان الشاميون سواء أولئك الذين كانوا في بلاد الشام أم الذين هاجروا إلى مصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، هم أول من اقتبس الرواية بسبب المخالطة التي تيسرت لهم، ولم تتيسر لغيرهم في البلاد العربية الأخرى، وهؤلاء أخذوا قواعد الرواية العربية الأوربية وأساليبها وموضوعاتها، وجروا عليها، لكنهم لم يبلغوا الشأن الذي بلغه أصحابها الأصليون. وكان"مارون عبود"شديد التأكيد على أنَّ الشاميين هم رواد هذا الفن بسبب مخالطتهم الإفرنج[11].

تثير ملاحظات"مارون عبود"جملة من الإشكاليات أمام الدارسين الآن، منها أنّه يرى أنَّ حظّ العرب من القصص كان قليلاً. ولكن أي نمط من أنماط القصص يقصد؟ فالتراث العربي زاخر بالمرويات السردية، ومنها احتذاء الروائيين العرب النموذج الأوربي في الرواية، وهذا أمر يثير خلافاً بين الباحثين، بسبب ضعف الأدلة الحقيقة القائمة على المقارنة السياقية التي ينصرف الاهتمام فيها إلى الأبنية السردية والدلالية والأساليب والوظائف، ومنها أنّه يعزو إلى الشاميين فضل النشأة، وذلك يورث خلافاً آخر لا ينتهي، وأخيراً ـ فيما يخص موضوع النشأة ـ يورد قائمة بأسماء أولئك الرواد، وهي قائمة تحتاج إلى تدقيق وتصويب؛ لأنَّ هناك تباعداً من ناحية زمنية بين التواريخ التي ظهرت فيها روايات هؤلاء، كما سيتضح فيما بعد. لنقل إنَّ "مارون عبود"يقصد بضآلة اهتمام العرب بالقصص والشعر القصصي، عدم اهتمامهم بالرواية والملحمة، ومن المحتمل أنّه يقصد بـ"الشعر القصصي"المسرحية الشعرية وربما الملحمة، إذ لا يمكن أن يكون جاهلاً بالموروث السردي في الأدب العربي لينكر على العرب اهتمامهم القصصي بإطلاق. وسنقف على موضوع تقليد الرواية الأوربية فيما بعد، وننتقل إلى ريادة الشاميين ثم الرواد الأُول.

5. الشوّام في مصر: أدوار ثقافية متميزة.

إثارة قضية ريادة الشوّام يجب أن تضع في الحسبان جملة من الأسس، منها: تجاوز المفهوم الضيق للهوية الوطنية المعاصرة، ومعرفة أنَّ الانتماءات القُطرية آنذاك تختلف عمّا هي عليه الآن، ومنها أنَّ التداخل الثقافي مع الغرب بدأ فعلاً في بلاد الشام، وبخاصة في الجوانب الثقافية والدينية، وما تركه ذلك من أثر في مجال الفكر عامة والأدب خاصة، قبل وقت طويل من ظهور النفوذ الثقافي الغربي المباشر في مصر وشمال إفريقيا والعراق. وبالنظر إلى أنَّ التأثيرات في شمال إفريقيا والعراق لم تُبحث على نحو يكشف الجانب الأدبي، إلاّ في حدود ضيقة، فلا بأس من الانصراف إلى الشام ومصر.

أثار وجود الشوّام في مصر وأدوارهم الاجتماعية والثقافية والاقتصادية رغبة الباحثين الدائمة عربا وأجانب، في استقصاء جوانبه الغامضة، وشبه الملتبسة، كما أنّه، في الوقت نفسه، وجود كان باستمرار مثار خلاف فيما بينهم. ومن الواضح أنَّ الشوّام كانوا نخبة متميّزة لم تنقطع تماما عن أصولها الشامية ولم تندمج تماما في المجتمع المصري، وهذا الاتصال والانفصال كان يتيح لها حرية في الفعل والفكر والحركة والدور، وظهرت، في مطلع الأمر، أطيافهم كمقرّبين إلى الفرنسيين إبّان حملتهم على مصر، الأمر الذي يؤكد قدم وجودهم في البلاد المصرية، وقد ذهب "كول" إلى أنّهم قاموا بأدوار ثقافية واقتصادية مهمّة في مصر منذ القرن الثامن عشر، وكانوا في الأصل وفدوا إليها تجّارا ومترجمين، وفضّلت الإدارة المصرية استخدام المسيحيين منهم الناطقين بالعربية على الأقباط منذ منتصف القرن التاسع عشر" بسبب تمكّنهم من اللغات الأوربية، ومعرفتهم بأساليب الحسابات الأوربية".

ويبدو ـ كما يقرّر "كول" ـ أنَّ هذه النخبة انقسمت في أفكارها وولائها إلى فئتين: فئة أولى دعمت "الاختراق الأوربي والأوتوقراطية المحلية" في مصر، وسهّلت الوجود الغربي في مصر عبر المصالح والعلاقات، وفئة التزمت "الأفكار المثالية للحركة الدستورية العثمانية في سبعينيات القرن التاسع عشر"[12]. شبه "كول" ـ مع بعض التحفّظات ـ الفريق الأول من الشوام المسيحيين بـ "الوكيل المحلّي للإمبريالية الأوربية"[13] إذ كانوا يشكلون طبقة نافذة في المجتمع المصري، ولها مصالح مباشرة مع الأجانب الغربيين، وبالإجمال فهم يمثلون الطبقة الثرية والمثقّفة والمتميزة، وقد وصفهم "اللورد كرومر" القنصل البريطاني العام في مصر للفترة من1883ولغاية1907، بأنّهم يملكون "متانة ورجولة الشخصية" ولديهم "قوة التفكير الاستنباطي"[14].

وقدّم "إدوارد سعيد" في مذكرته الشائقة "خارج المكان" أحد أكثر التحليلات دقة وخصبا عن بقايا الشوّام في مصر، وأفول نجمهم في منتصف القرن العشرين، وبيّن أنهم ـ وسعيد نفسه ينتمي إليهم ـ كانوا أكثر قربا من الناحية الذهنية للأقليات الأجنبية من المصريين، وهم يشكّلون عالما شبه مغلق، يغلّفه قلق متواصل من الاندماج الممزوج بدرجة من التعالي، جمع كثير منهم ثروات طائلة، وأصبحوا جزءا من الأرستقراطية الهشّة، التي تعيش باستمرار حالة عدم انتماء حقيقية، بسبب الهجنة غير المتماسكة التي تجعلها في منتصف الطريق بين الأجانب الغربيين والأهالي، فذاكرتها، وإن كانت تستمد وجودها من الأصول الشامية، ومصالحها المنشبكة كليا بالوجود الغربي في مصر، جعلت هذه النخبة أسيرة نوع من الانكفاء الحذر على الذات، ولم تتفاعل جوهريا مع المصريين.

تحلّلت ظاهرة الشوّام في مصر بعد ثورة 1952، التي تعتبر الحد الرمزي الفاصل بين قوة الأقليات الأجنبية، وأفولها، فراحت أحوالها تتدهور على جميع الصعد، كما كشف "سعيد" عن

ذلك، هو يتحدّث عن أسرته، وجملة الأسر الشامية الكبرى في مصر، وقد تفتّت وجودها، فترحّلت غربا وشرقا، تبحث عن مهاجر جديدة. ومن الواضح أن الشوّام حازوا شروطا خاصة في نمط الحياة، وفرص التعلّم، فقد تلقّوا، تعليما في المدارس الاستعمارية، وتشكّل وعيهم الثقافي في ضوء ذلك بوصفهم نخبة متميّزة، ومعظم ذلك ورثوه من القرن التاسع عشر، ونهضوا بجانب كبير من مهمة التحديث الفكري والأدبي في مصر وسواها من البلاد العربية، وباستثناء عدد محدود من الذين كانوا قد تخطوا حبسة الانتماء المغلق لمجموعة نازحة، فرضت حضورا غير مرغوب فيه بصورة كاملة من العموم، وهؤلاء غلّبوا وعيهم الفكري على أي نوع من الانتماءات الأخرى، فإن معظم المصادر تؤكد المرجعية الغربية لأفكارهم وأذواقهم. وانخرط كثير منهم في تنشيط الحياة الثقافية في مصر منذ وقت مبكر.

وليس من المستغرب أن يؤكد هذه الحقيقة بعض الباحثين المصريين الذين ذهبوا إلى أنّ الشاميين كانوا وراء النهضة الثقافية في مصر، ومنهم "محمد عمر" في كتابه "حاضر المصريين" الذي أصدره في عام1902وأرجع إليهم الفضل في انطلاق حركة الصحافة والتعليم في مصر، قال" في الصحافة عكف جماعة السوريين لإنشاء الجرائد السياسية، ومنهم تنبّه المصريون على إنشاء الجرائد بكثرة، وتلك حقيقة نذكرها ولا نبخس الناس أشياءهم" ويعزو للشاميات إدخال تعليم البنات إلى مصر[15].

وتؤكد باحثة نسوية شغلت بموضوع المرأة العربية، هي "مارجو بدران"، أنّ الشاميات كنّ دائما في طليعة المناديات بتغيير أوضاع المرأة في مصر، فهنّ في "مقدمة من نفضن أيديهن عن عالم الحريم، والحجاب، والاحتجاج على البقاء في البيوت، ومن بين كثير من الدوريات والمجلات النسائية والثقافية المتخصصة كان للشاميات العدد الأوفر منها"[16]. وفي مقدمتهن: هند نوفل (1860 ـ 1920) وزينب فوّاز (1860 ـ 1914) ولبيبة هاشم (1906 ـ 1939) ومي زيادة (1886 ـ 1941) فضلا عن سلمى قاسطلي، ولويزا حبّالين، والكسندرا أفرينو، وأستر موبال، وقد عاضدن، بوضوح لا يخفى، النساء المصريات اللواتي تبنّين فكرة تغيير واقع حال المرأة، مثل: عائشة التيمورية (1840 ـ 1902) وملك حفني ناصف (1886 ـ 1918) وهدى شعراوي (1879 ـ 1947) ونبوية موسى (1886 ـ 1951) وغيرهن. ويروى أنّ الخديوي إسماعيل "تمنّى أن تكون مصر مثل الشام"[17]. وكنّا قد أشرنا منذ قليل إلى المسافة الرمزية في الانتماء التي حرص الشوّام على وجودها بينهم وبين المصريين، فـ"زينب فوّاز" حينما أصدرت كتابها "الدر المنثور في طبقات ربات الخدور" في مصر عام1894حرصت على أن يكون التعريف بها على غلاف الكتاب بالصورة الآتية "الأديبة الفاضلة والبارعة الكاملة السيدة زينب بنت علي بن حسين بن عبدالله بن حسن بن إبراهيم بن محمد بن يوسف فوّاز العاملي السورية مولدا وموطنا المصرية منشأ وسكنا"[18].

ينبغي التأكيد أنّ موقع الشام وتركيبته السكانية والثقافية والدينية كان موضع اهتمام مبكّر من قبل الغرب، وعلى نحو مباشر من قبل البعثات التبشيرية التي هيأت أرضية مناسبة للتفاعل الثقافي فيما يسمّى الآن بلبنان وسوريا وفلسطين، وتحديداً الشواطئ الشرقية للبحر المتوسط. وكان نفوذ الكنائس كبيراً إلى درجة تقاطعت فيه التطلّعات والمطامح حسب المذاهب الدينية الموجودة هناك، ولما وصلت طلائع المهاجرين من بلاد الشام إلى مصر، لأسباب تتصل بالصراعات المذهبيّة والبحث عن أماكن أكثر نأياً عن عاصمة الدولة العثمانية، فضلاً عن الجوانب الشخصية في موضوع الهجرة، والفرص المتاحة آنذاك في مصر، فإنّ التفاعل الثقافي قد ازداد غنى. ولم تكن مصر في منأى عن حضور مظاهر كثيرة لها صلة مباشرة وغير مباشرة بالثقافة الغربية، وبخاصة في عهد إسماعيل الذي كان أراد تحويلها إلى قطعة من أوربا. وعلى هذا توافر مناخ أمام الشوّام، لم يكن موجوداً قبل وصولهم أفواجاً إلى مصر، وانخراطهم المثير للاهتمام في النشاط الثقافي. فقد وجدوا أنفسهم في سياق ثقافة مهيأة لإنجاب ما هو جديد.

هذه الصورة للشوّام في مصر، تساعدنا في تأطير دورهم الثقافي في مصر وخارجها، وفي ضوئها يمكن العودة ثانية إلى موضوع ريادة الرواية العربية، وإلى قائمة "مارون عبود"، والغالب أنّه لم يكن يقصد بالأسماء التي عدّها رائدة للرواية أنّها كلّها هاجرت إلى مصر، إنما يريد، فيما هو واضح، تأكيد أصولها الشامية، فالروّاد الأول كانوا مقيمين في بلاد الشام، ولم يكونوا ضمن المجموعات الكبيرة التي نزحت إلى مصر في بداية الستينيات من القرن التاسع عشر، وإلى هؤلاء تعزى الريادة الحقيقية. وكان "علي شلش" قرّر بناء على بحث استقصى فيه المصادر الأصلية أنّ "الآباء الشرعيين للرواية هم اللبنانيون"[19] وأنّ 90% من المؤلفين والمعرّبين في مجال الرواية كانوا من أبناء الشام المهاجرين إلى مصر[20].

واحتفى "المنفلوطي" بـ"جورجي زيدان" وعدّه "رئيس البعثة العلمية السورية التي وفدت إلى مصر في أواخر القرن الماضي، فغيّرت وجه العالم المصري تغييرا كليا، غرست في صحرائه القاحلة المجدبة أغراس الجدّ والعمل والشجاعة والإقدام، والهمّة والاستقلال، وعلّمت أبناءه كيف يؤلّفون ويترجمون، وينشئون الجرائد والمجلات"[21]. لكنَّ "زيدان" كان متأخرا في وصوله الديار المصرية. والحق فقد أسهم الشاميون في تنشيط المناخ الثقافي في البلاد المصرية إلى درجة اقترنت بكثير منهم أنشطة التعريب والتأليف والصحافة والمسرح، وكان ذلك مثار اهتمام "هاملتون جيب" الذي قال "تأخرت طلائع القصة (=الرواية) في مصر من حيث هي فنّ أدبي، حتى أنَّ دارس الأدب العربي المعاصر يعدّ معذورا إذا هو سعى إلى البحث عن صلة قربة تربطها بالآثار الأولى التي أنشأها الكتاب السوريون"[22].

ولم يجانب "عبد المحسن طه بدر" الصواب حينما قرر بأنّ لهم الفضل في تقديم الرواية مؤلّفة كانت أو معرّبة، وشرح الأمر قائلا: إنّ التأثر بالحضارة الغربية في مصر قبل الثورة العُرابية يكاد يكون منحصرا بصورة عامة في النواحي السياسية، أما الناحيتان الفكرية والأدبية فقد "اقتصر التأثير فيهما على دائرة ضيقة من المسيحيين الشوّام". وأضاف "وكما حاول المهاجرون الشوّام تقديم العلوم والأفكار الغربية إلى بيئتنا فانهم استمرّوا في تقديم الأشكال الفنية الغربية مثل المسرحية، وتحمّسوا لتقديم الرواية، ولكنهم في تقديمهم للرواية اتخذوا موقفا من موقفين، يتخذ الأول منهما الرواية وعاء لتقديم أفكار الحضارة الغربية، وكانوا في موقفهم هذا أشبه بالمعلّمين منهم بالروائيين، ولم يشذّ منهم إلاّ "جورجي زيدان" الذي اتخذ من الرواية وسيلة لتعليم التاريخ الإسلامي. أما الموقف الثاني فيتمثل في تقليدهم للروايات الغربية تقليدا مباشرا سواء بالترجمة أو الاقتباس أو التأليف، واختيارهم للروايات التي تتلاءم مع الذوق الشعبي لجماهير القراء غير المثقفين، واتخاذ هذه الروايات وسيلة للرواج الصحفي مما جعل الرواية بصورة عامة موضع استنكار المثقفين"[23].

يكتسب رأي "عبد المحسن طه بدر" أهمية خاصة هنا، فهو لا يكتفي بتأكيد ريادة الشوّام، لكنه يمضي في تصنيف الدور الروائي الذي قاموا به، ويربطه بالمؤثر الغربي الذي يرى أنّهم كانوا دعاة له في مصر، الأمر الذي أثار حفيظة المجتمع الثقافي ضدّ الروايات التي كانوا يكتبونها، وتُفهم أسباب موقف "بدر" هذا إذا علمنا أنّه قام بتصنيف الروايات خلال هذه الفترة بناء على الوظيفة التي تؤديها، ومنها الوظيفة التعليمية والوظيفة الترفيهية، وهي روايات تسبق الرواية الفنية، كما يرى، وهذا هو السبب الذي من أجله أعاد تفسير دور الشوّام، وصنّفهم إلى دعاة للفكر الغربي من جانب، ودعاة للتسلية والترفيه من جانب آخر. ولكن في الحالتين ظل تأكيده حاضرا: الشوّام هم الذين جاءوا بالفكر الغربي، ودعوا له، وهم الذين كتبوا رواياتهم على غرار الروايات الغربية. وهو من هذه الناحية يتّصل بتلك الأفكار التي قال بها "زيدان" و "مارون عبود" من أنّ الرواية العربية كائن غريب نبت في الثقافة العربية بتأثير من الرواية الغربية.

وبغض النظر عن تشديد "بدر" المبالغ فيه فيما يخص تقليد الشوّام للروايات الغربية، فقد كانت البيئة الشامية، وبخاصة لبنان، كما يقول "غالي شكري" أرضا للنهضة قبل أن يمتد جسرا إلى الأراضي المصرية "فمدرسة البستاني شاركت" مشاركة أساسية وفعالة في خلق القصة والرواية والصحافة الحديثة"[24]. ويقول "سهيل إدريس" ولدت القصة العربية الحديثة، بجميع ألوانها، على أيدي اللبنانيين في بلدين: مصر وأمريكا، فكأنّ المهاجرين وجدوا أنّ بلادهم الصغيرة لا تتسع لمواهبهم، فخاضوا غمار البحار والأقطار ليزرعوا في الشرق والغرب بذور النهضة الأدبية"[25].

وليس من الحكمة تضخيم هذا الدور الذي يشوبه الالتباس كثيرا إذا ما نُظر إليه من زاوية أيدلوجية لها صلة بالوجود الغربي ونفوذه في مصر وبلاد الشام، ولكن من الحكمة تثبيت هذه الحقيقة الثقافية بعيدا عن كل تحامل وسوء تفسير. ومهما كانت وجهة النظر التي ينطلق منها الباحثون، فإننا الآن أمام جملة من الآراء قال بها "المنفلوطي" و"جيب" و"بدر" و"شكري" و"إدريس" يذهبون فيها جميعا إلى تقدير الأثر الشامي وريادته في الرواية العربية، وهي آراء تؤكّد ضمنا مسار التفاعل بين المبدعين الشاميين والبيئة الثقافية المصرية. وعلى الرغم من كل هذا فلا يمكن اختزال التحديث، وربطة بأقلية مهما كان دورها كبيرا. فمع أهمية دور الشوّام الذي قدّمت له تفسيرات متعددة، ومتناقضة أحيانا، فإن الحراك العام كان قد انبثق من صلب تناقضات أوسع وأشمل وأعمق، وفيما يخص الجانب الأدبي على وجه الخصوص من حركة عارمة ومتأزمة في وظيفة الأدب وأساليبه.

تفضي بنا هذه المناقشة مباشرة إلى موضوع الريادة، فقد اتفق "زيدان" و"عبود" على الروّاد الثلاثة الأُول "مرّاش" و"البستاني" و"زيدان". وشذّ عن ذلك فقط "فرح أنطون" الذي أدرجه "عبود" في القائمة. والحقّ فلم يكن "فرنسيس مرّاش" أول من كتب الرواية، فقد سبقه إلى ذلك "خليل الخوري". كما أنَّ الوثائق تؤكد أنَّ "جورجي زيدان" نشر رواياته الست الأولى بين الأعوام 1891 و1900، أما "فرح أنطون" فقد ظهرت رواياته بداية من عام 1903. وحده "سليم البستاني" يندرج في مجموعة الروّاد الأُول، لسبقه التاريخي الحقيقي وغزارة إنتاجه، ونجاحه في بلورة مفهوم الرواية القائمة على المغامرة، التي توافق إلى حدّ كبير طبيعة المرويات السردية الشائعة في زمنه، التي طورّها "زيدان" فيما بعد، وكونه ممثلاً حقيقياً لما عدّه "مارون عبود" روايات تعنى "بالمفاجآت والإتيان بالغريب منها الذي يدهش القارئ". وهنا ينبغي تصحيح القائمة طبقاً للمعلومات المتوافرة لدينا التي تؤكد أنَّ "خليل الخوري" هو أول من نشر رواية متكاملة في مجلته "حديقة الأخبار" في بيروت عام 1859، وذلك قبل أن يجمعها ويصدرها في كتاب عام 1860، وهي بعنوان "وي. إذن لست بإفرنجي". ثم تظهر رواية "غابة الحق" لـ "مرّاش" في عام 1865، وتنهمر سلسلة روايات "سليم البستاني" التي نشرها بداية من عام 1870 في مجلته "الجنان"، ومنها "الهيام في جنة الشام" ـ 1870 و"زنوبيا" ـ 1871 و"بدور" ـ 1872 و"أسماء" ـ 1873 و"الهيام في فتوح الشام" ـ 1874 و"بنت العصر" ـ 1875 و"فاتنة" ـ 1877 و"سلمى" ـ 1878... الخ.

هيمن "سليم البستاني" في لبنان خلال عقد من السنين، وذلك قبل أن ينشر "إسكندر أبكاريوس" روايته "ريحانة الأفكار" في العام 1880. و"علي مبارك" كتابه الروائي "علم الدين" في عام 1882، ثم "سعيد البستاني" روايته "ذات الخدر" في القاهرة عام 1884. وفيما بعد ستظهر أسماء "ميخائيل جورج عورا، وأليس بطرس البستاني، وجورجي زيدان، وزينب

فوّاز"وفي العقد الأول من القرن العشرين ستظهر أسماء"فرح أنطون، ونقولا حداد، ولبيبة هاشم" ، فضلاً عن الروايات العشر الأخرى من أعمال"جورجي زيدان"التي ستنتهي بوفاته في عام1914، فابتداءً من سبعينيات القرن التاسع عشر سيتكاثر ظهور الروايات مطبوعة ككتب أو منشورة في المجلات المتخصصة التي كانت في تزايد مستمر، وسيتوازى صدور الروايات المؤلّفة مع صدور الروايات المقتبسة في نوع من التعريب المتحرّر من كل قيد، والموافق لطبيعة المرويات السردية، بما يشكل ظاهرة أدبية لافتة للنظر.

كانت المغامرات والوقائع الغريبة التي تؤطرها حكاية حب، والأحداث التاريخية هي الموضوعات المفضّلة لدى الكتّاب في تلك الحقبة، وإذا أدخلنا المؤثّر الغربي في هذا الموضوع، فإنّه في هذه الفترة بالذات بالغ المعرِّبون في نقل روايات تقوم أحداثها على المغامرات والمصادفات والحركة الخاطفة والتنقّلات السريعة، وكل ذلك على خلفيّة من الأحداث التاريخية أو قصص الحب الرومنسية، وهو أمر يُعثر عليه في تعريب نحو من عشرين رواية لـ"إسكندر دوماس الأب"قبل عام1910، وأكثر من عشر روايات، بعضها يزيد على ستة مجلدات، لـ" ميشيل زيفاكو"في الفترة نفسها، هذا إلى جانب روايات "بوردو"و"تيراي"و"مونتبيان"و"جول فرن" ، وجميعها كما هو معروف، تندرج ضمن إطار روايات الحركة والمغامرات وتقاطع المصائر، وقد تمّ التلاعب بأصولها لموافقة النسق الشائع في المرويات السردية، وجرى التصرّف المبالغ في تعريبها، وهو بالضبط ما نجده، على سبيل المثال وليس الحصر، في روايات"سليم البستاني"و"جورجي زيدان" التي تعجّ بكل ذلك، وهي تدمج بين الموضوع التاريخي أو الاجتماعي، والمغامرة الفردية والمصادفة، والترحال، والحب، والمكائد، مع التركيز الشديد على ثنائية الخير والشر بالنسبة لتصنيف الشخصيات والقيم والمعاني، ونجاح الأبطال في اجتياز الصعاب، والفوز بالمرأة التي يريدون، ثم النهاية التي يمثّلها القضاء على الخصوم أنصار الشر.

6. الريادة ونظرية المؤثّرات الغربية.

يلزمنا الآن العودة إلى مناقشة رأي"زيدان"و"عبود"ومؤدّاه أنَّ الرواية العربية اقتبست عن الغربيين، وهم الذين جعلوا شأناً عظيماً لها، اقتبسها العرب عنهم بقواعدها ومناهجها حتى موضوعاتها. وكان السابقون إلى هذا كتّاب الشام لمخالطتهم الأوربيين والأخذ عنهم. والباحث الذي يتغلغل في السياق الثقافي للقرن التاسع عشر سيوافق استنادا إلى المعطيات على ريادة الشوّام، كما أكدنا من قبل، ولكنه سيبدي تحفظًا على كونها مقتبسة من الرواية الغربية، فهذه الفكرة من تحيّزات الخطاب الاستعماري، وسطوته في استعارة الفرضيات من خارج السياق الثقافي السائد في تلك الفترة، وتوجيه الأفكار صوب الأصول الغربية للرواية، بوصفها فنا غربيا خالصا، ويرجع لبعض الكتاب الشوّام أشاعتها على أنها فكرة متصلة

بالتحديث الذي نسب إليهم، أو انهم أسهموا بقسط وافر فيه، ففرضيات ذلك الخطاب تتغلغل في ثنايا التصورات، وتتوارى خلف الآراء، وأحيانا تكشف عن نفسها بصورة جلية بوصفها تمثّل التفسير الصحيح للوقائع الأدبية.

استدرجت هذه القضية آراء كثيرة، تداخلت وتعارضت في موضوع المؤثرات، وفي الأصول، وفي التاريخ، وفي الروّاد الأُول، وفي النصوص الأولى، وفي البلاد التي ظهرت الرواية فيها، واختلفت في الخصائص السردية التي يجب أن تتوافر فيها النصوص لكي يصحّ أن تندرج ضمن النوع الروائي، وما يلفت الانتباه في تلك الآراء هو: غياب النظرة الثقافية الكلية التي تتعامل مع هذه الظاهرة بوصفها ظاهرة ثقافية ـ أدبية، فالرواية لم تكن إلاّ تحولا بطيئا، وغير مرئي في بعض الأحيان، لنسق ثقافي بدأ يتعرّض للتحلّل، وهذا النسق كان يحتضن ذخيرة من المرويات السردية التي تفكّكت كثير من عناصرها بالتزامن مع النسق الحاضن لها، فأصبحت رصيدا وُظِّف في النوع الروائي الوليد، والأمر ـ حسب تصوّرنا ـ متّصل بضرب من التحوّل الثقافي في النظر إلى وظيفة الأدب، وأسلوبه، وماهيته الفنية، فلم يعد من الممكن توقير نصوص سردية (وشعرية) هدفها الأساس الامتثال لمعايير الصنعة التقليدية التي كانت مهيمنة في النثر خلال القرون التي استبدت فيها صيغ التصنّع الأسلوبي، بدل الانشغال بالتمثيل السردي الذي من خلاله تتحقّق وظيفة النصوص السردية. ولقد تبيّن لنا كيف تفاعلت معا المكوّنات الموروثة والعناصر الجديدة والمؤثّرات الثقافية الخاصة أو تلك التي ظهرت بفعل المؤثّر الغربي. وعلى الرغم من كل هذا فقد بولغ كثيرا في تضخيم ذلك المؤثر، وأسند إليه أمر ظهور الرواية.

مرّ بنا كثيرا التأكيد القائل إنَّ الروائيين العرب كتبوا رواياتهم تقليدا للإفرنج، وهي فكرة قديمة تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر، وتحوّلت إلى شبه مسلّمة جرى الأخذ بها منذ تلك الفترة، وظلّت توجّه الفكر النقدي كلما أثيرت هذه القضية، بل يمكن القول إنَّ الوعي النقدي اللاحق نهض على أساس ذلك. يقول "محمد حسين هيكل "القصة في الأدب العربي الحديث ما تزال أغلب أمرها تستلهم القصة الغربية مقلّدة إياها في صورتها، غير صادرة في الوقت نفسه عن فكرة ومثل أعلى يحركان نفس صاحبها"[26].

وانطلق "سهيل إدريس" في حوالي منتصف القرن العشرين من هذه المسلّمة دون أن يتوقف على الخلفيات الثقافية التي ينبغي أن تكون حاضرة بالتفصيل في كل عمل يقرّر أمر ظاهرة على مثل هذه الدرجة من الأهمية، فذهب إلى أنَّ الفنّ القصصي العربي الحديث" متأثّر بالتآليف الغربية" ولا يمكن بأي حال" اعتباره امتدادا للتراث العربي القصصي" بل هو على وجه اليقين" إنتاج جديد منقطع عن الأسباب بماضي الإنتاج العربي، إذ بدأ تقليدا للرواية والقصّة الأجنبية، كما عرفها كتّاب ذلك العهد، سواء بالترجمة أو

بالمطالعة مباشرة"[27]. وذهب هذا المذهب كثرة غالبة من الباحثين، لكن الرأي الذي لاقى قبولا نهائيا جاء به"يحيى حقّي"وهو جدير بالوقوف المتمهّل عليه؛ لأنّه لا يكتفي بإنكار إمكانية نشأة ذاتية للعربية للرواية، وإنما ينكر إمكانية أن تصلح"العقلية العربية"لإبداع هذا الفن.

يستند"يحيى حقّي"في تفسيره لنشأة الرواية العربية إلى الموجهّات الاستشراقية التي أشاعت بين الباحثين تصوّراً يرى أنَّ"العقلية العربية"قاصرة عن التركيب والتشخيص، وهي عقلية اندهاشية تجريدية غير قادرة على مخض الأشياء واكتشاف عللها وعراها. وكما هو معروف فإنَّ هذه الفكرة هي من نتاج النظرية العرقية القائلة بتفوق الجنس الآري، وقد ازدهرت على خلفية من الممارسات المدفوعة بهاجس التفوق الغربي[28]، وتعدّ إحدى أكثر تجلّيات الخطاب الاستعماري. و"يحيى حقّي" يأخذ بها كحقيقة، ويقيم عليها فروضه ونتائجه وأحكامه، فطبقاً لهذا التصوّر، لا يمكن عدّ الرواية تطويرا للمرويات السردية العربية، أو استثمارا لانهيارها في القرن التاسع عشر، أو استجابة لتفاعلات خاصة بالثقافة العربية، إنما هي غربية بصورة كاملة؛ لأنَّ "العقلية العربية" لا يمكن لها أن تكتشف فنّاً جديداً مركّباً مثل الرواية.

قال"يحيى حقّي"وحملت الرياح التي تهب من أوربا بذرة غريبة على المجتمع العربي، بذرة القصة (=الرواية) بدأت معرفته بها أولاً عن طريق الترجمة... وعلى ضوء المقارنة بين البذرة القادمة وبين ما هو موجود في اليد، أحس الأدباء أنَّ الفرق بين الاثنين كبير، فالموجود في اليد لا يخرج عن بعض السير، وقصص ألف ليلة وليلة، ومقامات لم تدرس إلاّ على أنها وثائق لغوية غرقت في تحف النحو والبديع، عناصر ضئيلة من قوام القصة بوصفها لشخصية خيالية، أو ضبطها في موقف معين لا يخلو من الفكاهة أحياناً، كما في مقامات الحريري، وهي فتات فني تنقصه الوحدة، وتبيان رأي أو مذهب، كلّ هذه كتب ترسم العصور الماضية، ولا تمتّ إلى المجتمع القائم بصلة، وبخاصة بعد أن انتقلت إليه من أوربا بعض معالم المدنية الحديثة فقلبت أوضاعه وعاداته، وأوهنت صلته بالماضي".

يلاحظ أنَّ"يحيى حقّي"يقارن بين فنين مختلفين، دون أن يشير إلى موضوعه، فهو يضع المرويات السردية الموروثة في تعارض مع الرواية الأوربية، وينتهي فوراً إلى خفض القيمة الفنية لتلك المرويات؛ لأنّها لا تحذو حذو تلك الرواية، وهي بازائها "فتات فني"ولا تتوافر فيها إلاّ عناصر ضعيفة من قوام الرواية. والمقارنة التي لا تراعي بدقة الطبيعة الأجناسية للنصوص الأدبية، وهو ما أغفله تماما"يحيى حقّي"ستنتهي لا محالة إلى نتيجة قوامها المفاضلة؛ لأنّها لا تبحث في الأشياء بذاتها من بناء وأسلوب ووظيفة ونوع، إنما تتجاوز ذلك إلى المقارنة التقويمية، وهي مقارنة تفاضلية مجرّدة، تنطلق من قاعدة تريد

النهوض بمهمة مزدوجة: إعلاء وخفض، فالرواية الأوربية تتميّز بالوحدة الفنية المتماسكة وتبيان الأفكار، وبذلك فهي أسمى، والمرويات السردية العربية، حسب رأي "يحيى حقّي" تنقصها الوحدة وتبيان الأفكار، فهي أدنى. إنّه، فضلاً عن ذلك، يتحدّث عن فنين ظهرا في بيئتين وعصرين مختلفين.

وبعد كل هذا يمضي إلى تبيان الأسباب التي جعلت العرب يتعلّقون بهذا الفنّ الذي هبّ عليهم من أوربا، فيرى في الرواية "قدرتها على النفع عن طريق التسلية" و"احتفاؤها الشديد بالحب، وكان موضوعاً يتحرّز الناس من الخوض فيه إلاّ تخفّياً وراء غزل مصطنع في مطالع القصائد" والأمر الأخير، وهو "ما أزعجهم قليلاً"، هو "استنادها إلى تراث قديم رسم لها الطريق، والأدب العربي خلو منه، والعقلية العربية تحبّ التجريد، أشهى إليها أن تتحدّث عن فكرة الرّجل لا عن الرّجل نفسه، وهي ـ فوق هذا وذاك ـ ربيبة الصحاري والنظرة التي تضمّها".

لا يبدو أي تجانس في هذه المعايير التي وضعها "حقّي" أسبابا لتعلّق العرب بالرواية الأوربية، فالمرويات السردية العربية كانت تقوم أساساً على التسلية الاعتبارية، وهي تحتفي بالحب وأشكاله، أكثر مما يحتفي به الشعر في مطالعه الطلليّة، ومثال "ألف ليلة وليلة" شاهد على ذلك، وأخيرا فالنسب التاريخي لتلك المرويات لا يقلّ عراقة عن الجذر التاريخي للرواية الأوربية، هذا إذا أتّبع المنطق نفسه الذي أخذ به "حقّي". فكيف يصار إلى دمج معطيات متباينة، بعضها يتصل بوظيفة الفنّ، وبعضها بموضوعاته، وبعضها بتاريخه، من أجل ضبط المفاضلة بين الموضوعين!

أخيراً يمضي "يحيى حقّي"، فيحاول التخلّص من قضية الزمن والتاريخ والموضوع، لكنّه يصرّ على مبدأ المفاضلة، ليقارن بين النصوص الأولى للرواية العربية من ناحية ثقافة كتابها ومرجعياتهم الفكرية، فينتهي أيضاً إلى تفضيل الذين استقوا ثقافتهم من مصادر غربية على سواهم، فهم أكثر من أقرانهم حساسية وأغزر شعوراً بروح الفن القصصي، فقد "وضح الشكل بالبذرة القادمة، وتهيأ لها الأسلوب العصري، ولكن بقي فوق هذا وذاك شيء غريب أسميه الإحساس الغريزي بروح الفنّ القصصي ونبضه ومزاجه، لم يفز بهذا الإحساس بقدر كبير أو صغير إلاّ المتّصلون بالثقافة الغربية اتصالاً وثيقاً، وبقيت القصص التي كتبها غيرهم ـ رغم استيفائها للمقومات كافة ـ مفتقرة إلى هذا العطر الذي يجعل من القصة (=الرواية) فنّاً". وهكذا تقوده المفاضلة إلى تثبيت النتيجة التي كان ينبغي عليه أن يجعلها مقدمة ـ فرضية وهي "لا ضير أن نعترف أنّ القصّة (=الرواية) جاءتنا من الغرب، وأنّ أول من أقام قواعدها عندنا أفراد تأثروا بالأدب الأوربي، والأدب الفرنسي بصفة خاصة".

تجنّب "يحيى حقّي" الوقوف على كل الأسباب الثقافية والاجتماعية الفاعلة في نشأة

الرواية العربية، فهو في الوقت الذي أشار فيه بعجالة إلى التعريب لم يبيّن كيف تمّ تلقّي الآثار الروائية المنقولة إلى العربية، وفي أي وسط ثقافي ظهرت، وما الصياغات والأساليب التي أثّرت في ظهور الرواية العربية، إن كان ثمة تأثير؟ ولم يثر اهتمامه المخاض الصعب والطويل لكل التحوّلات الأدبية والفكرية طوال القرن التاسع عشر، وبالطبع فإنّه، لكلّ ذلك، لم يكن قادراً على الحديث عن الكيفية التي تتفكّك بها الأنواع الأدبية وتتحوّل عبر الزمن، فانطباعاته الأولية اختزلت أخطر ظاهرة أدبية في ثقافتنا الحديثة إلى حديث مفاضلات بين مرجعيتين وعقليتين تجاوزهما الواقع، وأجناس أدبية مختلفة. ويلمس في هذه المقارنة إحساس واضح بالصدور عن فكرة مسبقة، لا تعالج موضوعها في ضوء طبيعته، إنما تصادر عليه، إلى ذلك، فإنّه تكلّم عما عدّه نماذج كاملة، وكأنّه يبخس الرواية حقها الطبيعي في التطوّر الفنّي عبر التاريخ، ولهذا فهو يقول عن رواية "زينب" و"من حسن الحظ أنَّ القصة الأولى في أدبنا الحديث قد ولدت على هيئة ناضجة جميلة، فأثبتت لنفسها أولا حقّها في الوجود والبقاء، واستحقّت ثانياً: شرف مكانة الأم في المدد منها والانتساب إليها"[29].

ذهب يحيى حقي إلى أن"زينب"الأم التي أنجبت ذرية الرواية العربية، وسكت عن الأمهات الكثيرات اللواتي أنجبنها، وسياق تحليله يقود إلى أنّها أم جاءت من مكان آخر، كما لاحظنا في تحليله لقضية نشأة الرواية، فإذا أكدنا أنَّ السرد هو وسيلة بناء النصوص الروائية فإنّه يقرر أنَّ"زينب"هي ثمرة قراءات هيكل لـ"بول بورجيه"و"هنري بوردو"و"إميل زولا". وهو أكثر من غيره على صلة بالثقافة الغربية التي عدّها"يحيى حقّي"باعثة للإحساس الغريزي بروح الفنّ القصصي ونبضه ومزاجه وعطره. جاءت التأكيدات اللاحقة تحذو حذو السابقة، وهو أمر مفهوم في سياق الثقافات بشكل عام، ففي ظلّ غياب النظرة النقدية الفاحصة تكتسب الآراء درجة من القداسة والهيبة والسمو، وتصبح جزءا من مناخ ثقافي تغيب عنه المساءلة النقدية، وبعبارة أخرى تترتّب الأفكار اللاحقة في ضوء الفرضيات السابقة دون أية إمكانية لاستئناف النظر في صواب الفرضيات الأولى، ومدى موافقتها للحقائق الثقافية التي لا تعرف الثبات، إنما هي في تحوّل دائم، وسنرى كيف تعاظم أثر فرضية المؤثر الغربي التي بدأت بـ"زيدان"و"هيكل"و"عبود"، واستقام أمرها على يدي"يحيى حقّي".

استبد هذا الرأي طوال القرن العشرين تقريبا بوعي معظم مؤرخي الأدب العربي ونقّاده، ووجّه التفكير النقدي إلى جهة دون سواها، فصار ينتظم داخل السياج المغلق لتلك الفرضية، ولا يسمح له بتخطّي أسوارها، فقد أعلن"محمد غنيمي هلال"بيقين كامل"مما لاشك فيه أننا اتجهنا نحو الأدب القصصي بفضل تأثرنا بالآداب الغربية في العصر الحديث". ثم سرعان ما وجد نفسه، وهو يريد أن يعزّز فرضية التأثير الغربي، يقدّم ضمنا

سلسلة متواصلة من المعلومات التي تنقضها، بما يمكن معه الاستنتاج بأنّ المؤثّرات التي عُرّبت هي التي تأثّرت بالمرويات السردية، واستجابت لها، وليس العكس، ولكن الوعي المدرسي المتشبّع بفكرة التأثير الغربي تظل مسيطرة باستقامة تقوّية لا تقبل غيرها.

يقول "هلال" وهو يقسّم نشأة الرواية العربية إلى طورين "في الطور الثاني من ميلاد الأدب القصصي في عصرنا الحديث (=الطور الأول هو تقليد للقصص العربي القديم) أخذنا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، نتخلّص قليلا من الاعتماد على الموروث العربي القديم، وبدأ الوعي الفني ينمّي جنس القصة من موردها الناضج في الآداب الأخرى، وقد بدأ هذا الطور بدءا طبيعيا بتعريب موضوعات القصة الغربية، وتكييفها لتطابق الميول الشعبية، أو لتساير وعي جمهور المثقفين، وطبيعي ـ والحال هذه ـ ألاّ يحفل المعرّب أو الكاتب العربي بدقة الترجمة أو مطابقة الأصل، إذ لم تكن للترجمة الدقيقة قيمة آنذاك، بل كان شأنها أن تباعد بين القصص المنقولة ومتذوقيها من المعاصرين، فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد، مستهديا الأصل الأجنبي في مجموعه، لا في تفاصيله، مستبيحا ما شاء، حتى أسماء الشخصيات والأماكن، وإضافة ما يشاء، ليغيّر مجال الأحداث. وما أشبه الكتّاب في هذه المرحلة بالمقلّدين تقصر مواهبهم الفنية عن الإبداع؛ فيلجأون إلى متابعة خطى مَنْ يعجبون بهم من أهل الآداب الأخرى، وطبيعي أن يكون التقليد تمهيدا للخلق والابتكار، وغالبا ما كان انحراف هؤلاء المقلّدين عن مراعاة الدقة في نقل الأصول التي ترجموا عنها تشويها لقيمها الفنية، وقصورا عن كشف الجوانب النفسية، وإغراقا في إجادة التعبير الذي لا يتصل اتصالا مباشرا بالفكرة والموقف أو الحال النفسية، ولكنهم جاروا أذواق عصرهم، ولقوا لديه رواجا"[30].

لم يقتصر الأمر على نقّاد الأدب، فقد انخرط في ذلك مجموعة من المفكّرين والمحلّلين الاجتماعيين الذي وسّعوا مجال نظرية التأثير الغربي، ولكن هذه المرة ليوفّقوا بين التحليلات الاجتماعية والأدبية التي ظهرت في الفكر الغربي لتفسير نشأة الرواية الغربية، واسقطوا الفكرة نفسها على الرواية العربية، لكون الرواية هي نتاج الحقبة البرجوازية في التاريخ الغربي. يقول "حليم بركات" رغم تراث ألف ليلة وليلة، وحكايات كليلة ودمنه، ورسالة الغفران، وحي بن يقظان، وأقاصيص الأغاني، ومقامات الحريري والهمذاني... اعتبرت الرواية والقصّة منذ البدء فنّا جديدا، فترجمت النماذج الغربية، وقُلّدت تقليدا فجّا، ومما ساعد على نشوء الرواية والقصّة ديناميكية النهضة بحدّ ذاتها، فقد دعت الحاجة بعد انهيار النظام العثماني وقيام مرحلة عابرة إلى البحث في طبيعة النهضة وأسسها الاجتماعية والسياسية، ووجد المفكّرون الأول أنّ الأسلوب الأنسب لنشر أفكارهم هو الرواية والقصّة، ثم نشوء الصحافة والمجلات دعا بدوره للاهتمام بهذا الفنّ الجديد"[31].

لا يخفى أنَّ التحليلات الثقافية العامة، بما فيها تلك التي تستعين بالكشوفات في مجال العلوم الاجتماعية والنفسية لها قدرة على كشف الأحوال الثقافية، أكبر من التحليلات الأدبية المتخصصة والضيقة؛ لأنَّ منظورها أكثر شمولا، ويمكّنها من التوسّع في تصنيف الظواهر الثقافية، وتحليلها، واستنطاقها، بصورة قد لا تتوافر للمشتغلين في الحقل الأدبي، وبخاصة ممن يعنى بتاريخ الأدب طبقا للمفهوم القديم له الذي يتعقّب نسب النصوص وحيوات الكتّاب، ويتخطّى التداخلات المعقّدة والكثيفة للظواهر التي تضفي على العصر الأدبي سماته العامة، ويبدو أنَّ جانبا كبيرا من كل هذا لم يؤخذ في الحسبان، حينما قدّم "حليم بركات" تفسيره لنشأة الرواية، وبخاصة أنّه عالج الموضوع ضمن دراسته الشاملة لأحوال المجتمع العربي، إلى ذلك فالرواية العربية ظهرت قبل أكثر من نصف قرن من انهيار الإمبراطورية العثمانية، وأخيرا، مع أننا نؤكد على الوظيفة الاعتبارية للرواية في القرن التاسع عشر، وبروز النزعة الأخلاقية فيها؛ لأنَّ العصر كان مشبعا بتلك النزعة التي تشتد في ظل الإحساس بانهيار النسق الثقافي العام الذي يضبط المعايير الكبرى للعلاقات الاجتماعية والثقافية.

على أنه من الصعب القول إنَّ الرواية ظهرت بسبب حاجة المفكّرين للتعبير عن آرائهم ونشرها، فالشكّ يحوم أساسا حول وجود مفكّرين في تلك الفترة، واقتصر الأمر على جملة من المصلحين الذين يتّصلون بمرجعيات دينية - بدرجة أو بأخرى - كالطهطاوي، والأفغاني، ومحمد عبده، والكواكبي، أو بمرجعيات عقلية - علمانية كشبلي شميّل، وفرح أنطون، ولطفي السيد، ومجموعة من الشاميين الذين بلوروا الفكر القومي في نهاية القرن التاسع عشر، ولم نجد أحداً عُرف بدوره الإصلاحي الفكري أو الاجتماعي - باستثناء "فرح أنطون" وهو متأخّر عن فترة النشأة - لجأ إلى الرواية وسيلة للتعبير عن أفكاره، ولكنّ عموم الكتّاب مثل "خليل الخوري" و"مرّاش الحلبي" و"البستاني" و"جورجي زيدان" و"محمد المويلحي" كانت آثارهم الأدبية مشبعة بالقيم الأخلاقية التي استمدّت جذوتها من المرويات السردية، وقد اتّقد أوارها بسبب انكسار نسق القيم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

ولا يمكن لنا تفسير ظهور تاريخيات "زيدان" إلاّ بوصفها احتجاجا ضمنيا على انهيار ذلك النسق، ورغبة مضمرة متّصلة بوعي جماعي للعودة إلى الماضي، واستدعاء جوانب منه، والأمر بصورته الأكثر جلاء يظهر في كتاب "حديث عيسى بن هشام" لـ "المويلحي" الذي ينهض بكامله على أساس التنازع المرير بين نسقين متعارضين من القيم. شعراء الإحياء الكبار كـ "البارودي" و"حافظ إبراهيم" و"أحمد شوقي" و"الرصافي" و"الزهاوي" وسواهم، لا يمكن لنا تفسير تشدّدهم في محاكاة الشكل التقليدي للشعر العربي القديم وروحه إلاّ في ضوء الحسّ الداخلي الرافض للحراك الذي بدأت تلوح معالمه ببطء في الأفق في تلك

المدة، وشمل العلاقات الاجتماعية، والرؤى الثقافية، ووظائف الأدب وأساليبه وأشكاله. والرواية العربية هي إحدى مظاهر هذا المخاض المعقّد والطويل.

قدّم "غالي شكري" تفسيرا للنشأة يطابق التفسير الاجتماعي الذي أشاعته الأدبيات الماركسية لنشأة الرواية الغربية، بل هو تفسير مستمدّ منه بصورة كاملة حينما تحدّث عن أنّ الرواية العربية كانت الوسيلة التي قامت بتمثيل الروح البرجوازية الجديدة في العالم العربي، وذلك في تناظر لا يخفى مع التفسير القائل: بأنّ الرواية الغربية هي ملحمة الحقبة البرجوازية، والوسيلة الأولى لتمثيلها، وهو ما ذهب إليه "هيغل" في البداية، ثم طوّره "لوكاش" وكيّفه مع الفكر الماركسي، قال "شكري" اقترنت نشأة الرواية في بلادنا بالنهضة البرجوزاية كشأن ميلادها في الغرب، وإذا كانت "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي بمثابة الإرهاص الذي لم يحسم الانقطاع عن عهد المقامة التقليدية، فإن رواية "زينب" هي التي قامت بالعبء التاريخي. قبلها كانت رواية محمود طاهر حقي "عذراء دنشواي" 1906بذرة خصبة أوجزت المضمون الوطني للنضال ضدّ الاستعمار.

أما "زينب" فكانت الثمرة الأولى ذات الشكل الرومنسي والمضمون المأساوي لوجدان العصر وعقله الممزّق بين الريف والمدينة، بين الجهل والمعرفة، بين الحياة والموت، بين الرجل والمرأة، بين الفصحى والعامية، لذلك أوجزت "الروح" أكثر مما ولّدت "الجسد" بكل سلبيات الروح وبكارتها الأولى شبه البدائية "[32].

استعار "شكري" بخفاء تفسير "لوكاش" ـ ومن بعده "رينيه جيرار" و "غولدمان" ـ للشخصيات الإشكالية في الرواية الغربية ـ ومثالها "جوليان سوريل" و" مدام بوفاري"، في روايتي "الأحمر والأسود" لـ "ستندال"، و "مدام بوفاري" لـ "فلوبير" ـ وكيف أنّ تلك الشخصيات تعيش تناقضا بين وعيها الأصيل بذاتها، وتطلّعاتها الرومنسية الكبرى من جانب، وحياتها في واقع اجتماعي يعارض تلك القيم الذاتية الأصلية من جانب آخر، فهي تتعرّض لتمزّق بين مُثل عامة جماعية ومُثل خاصة فردية يؤدي بها إلى نهايات مأساوية؛ لأنّها لا تستطيع أن تتفرّد بقيمها ولا تستطيع أن تندرج في القيم الجماعية، فتعيش وضعا إشكاليا. وقد عدّ "شكري" رواية "زينب" معبرة عن هذه الثنائية التضادّية في القيم، فهي علامة معبّرة عن العصر البرجوازي العربي، الذي استعار "شكري" وجوده من الأدبيات الثقافية الخاصة بالتفسير المادّي للأدب، ووجد له نظيرا في مجتمع مازالت تتداخل فيه العلاقات الرعوية بالإقطاعية بالقبلية.

اتضح الآن كيف مُدّ التفسير الغربي للرواية سواء أكان أدبيا أم اجتماعيا ليشمل الرواية العربية، وسرعان ما ثبّت عدمُ التدقيق هذه الفكرة، فأصبحت مسلّمة يصار إلى ترديدها في كل مناسبة متّصلة بنشأة الرواية العربية، وتوارت الملاحظات المدقّقة التي سعت إلى كشف

الحقيقة وسط الأدلّة التي صار تلفيقها يتزايد بسبب الأزمة الثقافية المتوتّرة، وأسباب أخرى متعلّقة بغياب الفحص التحليلي للرواية بوصفها ظاهرة أدبية ـ ثقافية تنامت شيئا فشيئا. ومادمنا في مجال كان مثار عناية عدد كبير من الدارسين، فيصعب إهمال رأي "روجر ألن" وهو أكثر اعتدالا وموضوعية، وذهب فيه إلى أنَّ تطوّر الرواية العربية هو نتاج عملية طويلة الأمد، جاء كثمرة للمواجهة والالتقاء بين كل من الغرب بعلومه وثقافته من جهة، وإعادة كشف التراث الكلاسيكي العظيم للغة العربية وآدابها وإحيائه من جهة ثانية[33].

هذا التفسير أقل مغالاة من الرأي الذي قال به أصحاب نظرية المؤثّر الغربي؛ لأنّه يقوم على درجة لا بأس بها من التقصّي والموضوعية. وهو يقتضي فحصا خاصا، وتحليلا لطبيعة المؤثّرات التي يستند إليها، ولن يتم ذلك بدون إدراج تلك المؤثرات في سياق ثقافة القرن التاسع عشر، ففيما يخص الثقافة الغربية، ليس لدينا طوال النصف الأول من القرن التاسع عشر أي تأكيد أنَّ الرواية الغربية قد دخلت بوصفها مؤثّرا فاعلا في نشأة الرواية العربية. من الصحيح أنَّ حركة ثقافية ناشطة ظهرت في بلاد الشام، لكنها حركة عامة، فيها نكهة دينية، ولم تظهر آثار للرواية فيها، على أننا لا يمكن أن نقلّل من أهمية المؤثرات العامة التي قد تأخذ شكلا غير مباشر، إنما تكمن خلف الظواهر وتوجّهها، وتنشّطها، وقد ظهرت المعرَّبات ـ الخاضعة لنسق المرويات العربية ـ إبّان ظهور النصوص الأولى وبعدها، وتوازت معها بالتدرّج، ولم تسبقها بعقود طويلة لكي يمكن عدّها مؤثرا في نشأتها.

التدقيق في هذا المؤثّر عبر المقارنة لا يقود إلى عدّه حاسما في أي وقت طوال القرن التاسع عشر. أما المؤثّر الثاني الخاص ببعث التراث الكلاسيكي لآداب العربية، ومعظمه تم قبل التعريب بمدة طويلة، فقد كان مجرّد إحياء للتقاليد الكلاسيكية، وعملية الإحياء بذاتها وقفت في وجه محاولات التحديث والابتداع؛ لأنّها تتغيّا الامتثال لقواعد الإحياء وليس لإطلاق حرية الإبداع. بُعثت تقاليد الشعر القديم على يد "البارودي" وذريّته اللاحقة من الإحيائيين، وأحيت تقاليد المقامة على يد "اليازجي" وأضرابه، لكنَّ هذا الإحياء لا يمكن تفسيره على أنّه نوع من التجديد أو الابتكار، إنما هو ردّة فعل على شيوع الأساليب المرسلة التي ظهرت بصورة لا تقبل اللبس في الكتابة الصحفية والأدبية، وهي استمرار للتقاليد الأسلوبية الخاصة بالمرويات السردية، فالتماثل في البنيات والأشكال والأساليب بينهما واضح.

وفي كل ما يخص عملية إحياء الآداب الكلاسيكية العربية، فليس أمامنا سوى التأكيد، بخلاف ما يذهب إليه "ألن" أنها وقفت دون عملية التطوّر الطبيعي في الأدب العربي في القرن التاسع عشر، وأبطأت في حركة التحوّل لعدة عقود ـ في الشعر خاصة ـ وتم تخطّي ذلك، فيما بعد، فأخذ التطوّر الأسلوبي شكله الطبيعي، والرواية في بواكيرها إنما هي استمرار

لتقاليد المرويات السردية. وإحياء المقامات على يد "اليازجي" كان استشعارا بخطر التحوّل، وهذا الأمر يظهر في كل عملية تحوّل تشهدها الثقافات والآداب التقليدية. إلى ذلك وقف "ألن" وهو يبيّن أهمية المؤثّر الغربي، على دور الصحافة التي ـ حسب رأيه ـ لعبت دورا حاسما في نشأة الرواية، وذلك حينما قامت بنشر "القصص القصيرة" وكانت هذه القصص في البداية مترجمة عن اللغات الأوربية، غير أنّها تطوّرت فيما بعد بالتدريج لتصبح عبارة عن تجارب مؤلّفة باللغة العربية[34].

أصاب "ألن" في إبراز أهمية الصحافة في نشأة الرواية، التي كانت طوال القرن التاسع عشر في الثقافات الإنجليزية والفرنسية والألمانية والروسية محفّزا أساسيا في تطوّر هذا الفنّ الجديد، وهو أمر ينطبق على الصحافة العربية، بما فيها الدوريات الأدبية المتخصّصة، في بلاد الشام أولا، ومصر ثانيا. بداية من "حديقة الأخبار" التي نشرت أول رواية مسلسلة عام1859 لصاحبها "خليل الخوري"، مرورا بالروايات التاريخية ـ الاجتماعية لـ "سليم البستاني" التي نشرها في "الجنان" بداية من سبعينيات القرن التاسع عشر، تلك المجلة التي كانت "مهد الرواية العربية المؤلّفة"[35] وروايات "جورجي زيدان" في "الهلال" بداية من العقد الأخير منه، ثم الأحاديث المتقطّعة التي كان ينشرها "المويلحي" في "مصباح الشرق" وكوّنت فيما بعد كتاب "حديث عيسى بن هشام".

بجوار كل هذا كانت "المقتطف" و"البيان" و"الضياء" و"المشرق" و"المنار" قد اهتمت اهتماما بالغا في الكتابة الروائية، ثم الظهور المثير للانتباه لمجموعة من المجلات المعنية مباشرة بالرواية والفن القصصي، نشرت أغلب ما كان يؤلّف ويعرّب ـ إن لم يكن كلّه ـ ومعظمه كان يحاكي المرويات السردية التي كانت تطبع بكثافة آنذاك بكتب مستقلّة، وبخاصة السير الشعبية، وفي مقدمة تلك الدوريات المتخصصة: الراوي1888، وسلسلة الفكاهات في أطايب الروايات 1884، ومنتخبات الروايات1894، وسلسلة الروايات1899، والروايات الشهرية1902، ومسامرات الجيب1905، والفكاهات العصرية 1908، وسلسلة الروايات العثمانية 1908، والروايات الجديدة 1910، وأخيرا مسامرات الملوك1912، وهي ظاهرة تكشف تعلّقا واضحا بالآداب السردية. وكانت المعرّبات والمؤلفات التي تعجّ بها هذه الدوريات تتصف بغلبة عنصر التشويق بواسطة حبكة غرام رومنسية تستند إلى خلفيات تاريخية أو عبارة عن حكايات اعتبارية يمتزج فيها الفرح بالحزن، وتوجّهها ثنائية الخير والشر، وتعنى بتصوير شخصيات معذّبة أو مضحية أو عاشقة، بمواجهة شخصيات نقيضة تتصف المكر والكيد والحسد والغيرة والطمع.

لم تترجم الرواية الأوربية بجمالياتها الأسلوبية وأحداثها الكاملة، وصيغها النهائية

الممثلة للرواية الغربية في القرن التاسع عشر كما هي عند"ديكنز"و"جين أوستن"و"ثاكري"و"ستندال" و"بلزاك" و"فلوبير" و"زولا" و"تولستوي" و"دوستويفسكي" و"ملفل" و"تورجنيف" و"هاردي" وسواهم من كبار الروائيين آنذاك، إنما اقتصر الأمر على ملخّصات ومقتبسات تعود إلى ما قبل القرن التاسع عشر لكتّاب المغامرات؛ أو لكتاب اتصفت رواياتهم بالإثارة والحركة، لأنها توافق في أحداثها المرويات السردية العربية، شأن الروايات الملخّصة والمحوّرة لـ"دوماس" و"لبلان" و"زيفاكو" و"سكوت"، بما يوافق الروايات العربية التي كانت "الجنان" ثم"الهلال" وغيرها من المجلات تداوم على نشرها. نخلص في ضوء كل ذلك إلى ضرورة تصويب مضمون كلام"ألن" فيما يخص ما كانت تلك المجلات تنشره.

الأخذ بالرأي القائل أنَّ الرواية العربية محاكاة للرواية الغربية، سوف يصطدم بحقائق كثيرة، منها استبداد الذوق السردي المتصل بالمرويات السردية الذي تدخّل في تكييف نصوص الرواية الغربية المعرَّبة لشروطه، إلى درجة أخضعها له، ولم يخضع لها. وليس لدينا ـ فيما نعلم ـ مثال يشذّ عن هذه القاعدة، فلم يُعرف طوال القرن التاسع عشر أن تمّت ترجمة عمل أدبي روائي أوربي معاصر ترجمة دقيقة تحافظ على الطابع الأصلي للأحداث وميول الشخصيات، والأبعاد الثقافية والنفسية والأخلاقية لها، وعدم التدخّل في السياقات الخاصة بالوقائع السردية، ومنازع الشخصيات، وهو أمر ظل مهيمنا طوال الربع الأول من القرن العشرين، ونموذج"المنفلوطي"الذي حللنا دوره في الفصل السابق، يعتبر تتويجا لهذه الحقيقة، فلطالما عُرف بالكيفية التي يصوغ فيها عربيا عالم الروايات الفرنسية التي لم يكن يعرف من لغتها شيئا، إنما يتم ذلك عبر وسيط له معرفة بتلك اللغة. فالقول بفاعلية المؤثّر الغربي، والاقتصار عليه في هذا المجال مبالغ فيه إلى حدود بعيدة.

7. الريادة ونظرية الأصول العربية.

لم يقتصر الأمر على التفسير القائل بالأصل الغربي للرواية العربية، والذي شاع بين الدارسين، وسيطر طوال القرن العشرين تقريبا، إذ بدأ منذ خمسينيات ذلك القرن، وبكثير من التردّد، يتبلور تفسير آخر يذهب إلى عكس التفسير الذي وقفنا عليه، ولم يحظ باهتمام واسع، وهو تفسير وجّهه الفكر القومي القائل بنظرية الأصول العربية لكل شيء، ويرى أنَّ الرواية العربية تحدّرت عن أصول عربية خالصة، وهذا الرأي يلزمه أيضا أن يُعرَض ويُناقَش ويُحلّل.

كان" فاروق خورشيد" قد شكّك في القول الشائع: بأنَّ الرواية العربية هي من نتاج التأثّر بالآداب الغربية، ودعا إلى البحث عن أصول لها غير النقل والترجمة، وذلك يعود إلى استحالة أن يقوم أدب أصيل على التقليد المحض؛ فالأدب "ليس بدعة تنقل فتحتذى، ثم ما

تلبث أن تؤصّل نفسها عند المقلّدين، إنما جزء من طبيعة الشعب" وعليه ينبغي البحث عن سبب آخر لظهور الرواية غير السبب القائل بأنّها تقليد للرواية الغربية. وقد توصّل إلى هذا الرأي بناء على ملاحظتين أساسيتين، الأولى: إنَّ الإنتاج الروائي العربي المعاصر وصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المذهل أن يكون وليد عشرات السنين، ويتعذّر، في الوقت نفسه، التفكير بأنّه فنّ مستحدث في الأدب العربي لا جذور له، نقل عن الغرب، وتمّ تقليده ومحاكاته، فليس من المعقول، حسب رأيه، أنَّ الرواية التي وصلت إلى مثل هذا المستوى المتقدّم تكون قد استعيرت من الآداب الأجنبية؛ فالأدب تعبير عميق وأصيل عن الشعب "وحتى يستطيع لون جديد من الإنتاج أن يدخل ويزدهر عند شعب من الشعوب لابد أن يستغرق من الزمن والتطوّر ما يوائم بين مزاج هذا الشعب وبين الفنّ الجديد، بل لعلّه يستلزم ألوانا من التغيير تطرأ على حياة هذا الشعب وتقاليده بحيث يقبل على هذا الفنّ الجديد... وكلمة تغيير هنا لا تعني الشكل الخارجي للحياة بقدر ما تعني التغيير الجذري الذي يمس الأصول الأولى لمكوّنات هذا الشعب.. وليس في الزمن المقترح ـ وهو لا يتعدّى عشرات السنين ـ ما يسمح لنا بأن نتقبّل هذا الافتراض مسلّمين" والثانية: ملاحظته الصحيحة التي كشفت أن كل دراسة تتناول الرواية العربية إنما تنطلق من تسليم مطلق مفاده أنَّ قواعد الرواية العربية وأصولها أخذت من الأدب الروائي الأجنبي، وهذا قاد إلى نوع من الاضطراب في القيم والمقاييس... لأنّه يربط هذا الفن بآداب لا علاقة لها بالمنابع الأولى للرواية العربية[36].

شعر "خورشيد" بأنَّ التفسير المستعار من مقولات الخطاب الاستعماري سهل وغير صحيح، يقوم على افتراض واهٍ، سببه الفكرة المبسّطة القائلة: بأنَّ الفنّ الروائي نقل إلى أدبنا الحديث كما نقلت صور الحضارة الغربية الحديثة إلى مفاصل الحياة الأخرى، وكما أنَّ الفكر الغربي قد حضر بالترجمة حينا والمحاكاة حينا آخر، فكذلك هو أمر الرواية، وفي هذا تبسيط مبالغ فيه للموضوع، وعليه ينبغي إثارة السؤال "أليست هناك جذور أعمق من النقل والترجمة للرواية العربية؟" ثم عاد "خورشيد" للبحث في أمر الرواية فوجدها متمثلة في المدوّنات والمرويات السردية القديمة، وقسّمها إلى مراحل تبدأ "بمرحلة كتب الأخبار التي ظهرت في العصر الأموي واستمرّت إلى العصر العباسي، وهذه تدل على خصائصها، وتبيّن ملامحها، كتب وهب بن منبّه وعبيد بن شريه... ثم التأليف المعاصر في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي مثل كليلة ودمنة وسيرة ابن إسحاق التي يقدمها للأدب العربي ابن هشام... والقصص الشعبي المجمّع في أمثال كتب ألف ليلة وليلة.. ثم آخر الأمر صورة من الرواية العربية في سيرة عنترة، وذات الهمّة، والظاهر بيبرس، وسيف بن ذي يزن، وحمزة البهلوان"[37].

هذه الفكرة تستجيب لتصوّر يرى أن المدوَّنات والمرويّات السردية هي الأصل، بل هي نموذج بدئي للرواية، إن لم تكن الرواية الحقيقية بنفسها، فـ"خورشيد" يتعامل مع كتب الأخبار والحكايات الخرافية والسير الشعبية على أنها النموذج الأمثل للرواية. عدّ "خورشيد" السير الشعبية العربية بمثابة "الرواية الأم" للرواية العربية الحديثة"[38]. ثم راح يعرض الصور السردية التي تكون عليها المرويات السيرية، وانتهى إلى أنَّ "الصياغة العربية ليس واحدة، فنحن نتدرّج من الخبر إلى الحكاية القصيرة، إلى الحكاية المتوسّطة التي يتخلّلها الحوار وتبرز فيها الشخصيات محدّدة وواضحة، كما تبرز فيها المواقف في جدلة واضحة ومدلّة، إلى الرواية الطويلة ذات الأسلوب المميّز والخاص بها التي رسمتها لنفسها وسارت عليها بحيث أصبحت إطارا فنيا مميزا للرواية العربية الطويلة التي اصطلحنا علي تسميتها بالسير الشعبية"[39].

يكشف تفسير "خورشيد" تغييبا لا يخفى لمعطيات نظرية الأدب، فهو يتخطّى، في ظلٍّ حماس واضح، الجهود الكبيرة التي أثمرت عن البحث في ماهية الأنواع الأدبية، ويضطرب لديه المصطلح فهو يعدّ السيرة الشعبية "رواية" في مكان، و"أمّا" للرواية في مكان آخر. وقبل مناقشة لمجمل الفرضية القائلة بالأصل العربي للرواية، يحسن أن ندرج ردّ "محمد مندور" على "خورشيد" حول كون المرويات السردية هي الرواية العربية "أما أن يحاول (=خورشيد) إقناعنا بأنَّ هذا التراث القديم يكون فجر القصة العربية المعاصرة فهذا ما لم يقم عليه دليل، فأغلب التراث الذي تحدّث عنه قد أصبح من وثائق التاريخ، أي من الماضي المنقطع الذي لا نحس اليوم بأنّه مستمر التأثير في إنتاجنا القصصي المعاصر، وكل ما هناك هو أنَّ تراثنا الشعبي اتخذه ولا يزال يتخذه عدد من أدبائنا مادة أولية لبعض قصصهم أو مسرحياتهم، وبخاصة قصص ألف ليلة وليلة، التي لا تعتبر من التراث العربي الخالص، وقصصها أبعد ما تكون عن المفهوم الحديث لفنّ القصة"[40].

تبيّن دراسة "خورشيد" للرواية العربية حالة مزمنة من الخلط بين النوايا والفرضيات والمعطيات والتحليلات والنتائج، والحقّ فإنَّ الفرضية التي انطلق منها صائبة، وتستحق الإشادة، لكنَّ المعطيات والنتائج مختلفة وغير دقيقة تماما، فلقد قاده تحفّظه على الدراسات التي عالجت أمر الرواية العربية من ناحية الأصول إلى طرح فرضية صحيحة، لكنها أقرب إلى رد فعل منها إلى اختيار صحيح، ثم انزلق بعد ذلك إلى الميدان الخطير للبرهنة على صواب فرضيته. ولعل أهم ما افتقر إليه تحليل "خورشيد" هو الحس الزمني بقضية الرواية كنوع أدبي جديد، ومع أنّه طرح سؤالا صحيحا في مقدمته الافتراضية حول الكيفية التي تطورت فيها الرواية العربية إن لم تكن تستند إلى أصل عريق، لكنه سرعان ما تخطّى ذلك حينما عاد لعرض مرويات ومدونات سردية تشكّلت في سياق ثقافي وزمني مختلف، لم تكن

قضية الأنواع الأدبية مثارة في الأصل، فوقع خلط واضح بين النصوص التي جعلت من السرد وسيلة تمثيل وتعبير لها ونوع الرواية الحديثة التي غيرت في طبيعة تلك الوسيلة. إلى ذلك لم يظهر أي وعي خاص بالرواية؛ فقد تم الاكتفاء بما اصطلح عليه بـ"مرحلة التجميع" التي تمثل مرحلة "كتب الأخبار"، وهي المرحلة الأولى في تقسيمه الذي لم يأت فيه على ذكر الرواية الحديثة على الإطلاق.

تحدّث "خورشيد" عن المرويات والمدونات السردية وميّز بينها، وهو تمييز معروف، وعدّها هي نفسها فنّ الرواية عند العرب، ولعلّ مرجع ذلك غياب الحس التاريخي بقضية النوع التي أشرنا إليها قبل قليل، ولو اكتفى بالقول إن تلك المرويات إنما تشكّل الرصيد الأولي الذي جهّز الرواية بكثير من عدّتها في القرن التاسع عشر، لكان لرأيه قيمة بالغة الأهمية. لقد كان عرضه لمضامين كتب الأخبار، أبعد ما يكون عن التحليل الذي يستكشف البنية السردية والأسلوبية والدلالية التي تبرهن على التماثل بين تلك المدونات والمرويات والرواية الحديثة. ولا تكمن ـ في رأينا ـ القيمة المعرفية فيما توصل إليه"خورشيد"في كتابه"في الرواية العربية: عصر التجميع"وفي كتبه الأخرى، إنما تكمن في إثارته للسؤال الذي سيفتح الأفق لمزيد من البحث في تلك الفرضية.

وكانت قضية البحث في نشأة الرواية العربية مثار عناية"محمود تيمور"ويبدو الاضطراب ظاهرا في النتائج التي يريد الوصول إليها، فهو من جهة يذهب إلى أنّه" لم يعد بيننا خلاف على أنّ الأدب العربي ـ في أعصره الخالية ـ لم يسهم في القصّة إلاّ على نحو يسير لا يسمن ولا يغني، فالقصّة الفنية إذن دخيلة عليه، ناشئة فيه، لا أنساب لها في الشرق، ولا استمرار لها من أدب العرب! وما كان لنا ألاّ نرى هذا الرأي، ونخلد إليه، ونناديه به، وقد انبثق فجر هذه النهضة يوالينا بأضواء القصص الغربي في مترجمات، فرحبنا به كله، واقبلنا عليه نطعم منه، ثم حاولناه تقليداً ومحاكاة حتى استقام لنا فيه طابع مستقل بعض الاستقلال، ويجوز لنا أن نسميه لوناً من الإبداع"(41).

في كل هذا يجاري"محمود تيمور"القائلين بالمؤثر الغربي، وهو من جهة ثانية ينقض ذلك بقوله إنَّ الإقبال على الرواية والشغف بها، يعود إلى أن الأمة العربية"أمة قصصية بالطبع، هواها للقصّة منجذب، وروحها إلى الرواية تهفو"فنحن"نزاول فن القصّ بألوان شتى من وراثات عربية أصيلة؛فأعمالنا القصصية العصرية تحمل لقاحها من أدبنا العربي العريق، ومن قصصنا الشرقي التليد، على هذه القصص العصرية التي نكتبها، تنبسط من ذلك الأدب القصصي القديم ظلال وأطياف، بل تمتد جذور وأعراق" وذهب إلى أنَّ تلك"الوراثات المتأصلة"هي التي"تتسرب في مشاربنا وأذواقنا واتجاهاتنا، بكل ما فيها من قوة وأصالة وتأثير".

ويمضي قائلاً "إنَّ نهضتنا الحديثة لو كانت خلت من عنصر القصة الغربية، من باب الفرض والتخمين، لما عجزنا ـ في انبعاث الأدب الجديد ـ عن أن نخلق القصة من وحي الأدب العربي وحده، ومن تراثه في ميدان القصص والأساطير، ولكان هذا الأدب على وفرة مأثوراته القصصية خليقاً أن يشق لنا مجرى قصّة عربية جديدة الطابع والطراز" . ومضى في تفصيل ذلك "سارعنا إلى الإنكار على الأدب العربي أنَّ فيه قصّة، وما كان ذلك الإنكار إلاَّ لأننا وضعنا نصب أعيننا القصّة الغربية، في صياغتها الخاصة بها والاطار المرسوم لها، ورجعنا نتخذها المقياس الميزان، فنشدنا عن أمثالها في أدبنا العربي، فإذا هو قد خلا منها أو يكاد، وشدّ ما أخطأنا في هذا الوزن القياس، فللأدب العربي قصص ذو صبغة خاصة به وإطار مرسوم له، وهو يصوّر نفسية المجتمع العربي وخلاله، فلا يقصر في التصوير. وأننا لنشهد فيه ملامحنا وسماتنا وضّاحة؛ وكأننا لم نفقد في مجتمعنا العربي ـ حتى اليوم ـ ما يكشف عنه ذلك القصص من ملامح وسمات، على الرغم من تعاقب العصور وتطاول الآماد، وهو في جوهره وثيق الصلة بالوشائج الإنسانية التي هي جوهر القصص الفني، وإن تباينت الصياغة واختلف الإطار"(42).

في هذا الموقف الأخير يوافق "تيمور" القائلين بالأصل العربي الصرف للرواية، بل إنّه بأسلوب إنشائي يذهب إلى أكثر من ذلك حينما تصدر أفكاره عن مسلّمات أخرى، توجّه تلك الأفكار دون أي تدقيق كالقول بأنَّ القصص هو من "طبع العرب" ، ووجود "وراثات عربية أصيلة" . والتفكير في أطر هذه المسلّمات لا ينقض تأكيده الصارم الذي أورده من قبل بخصوص جهل العرب بالقصّة، إنما يعزّز ادّعاء بثبات الطبع، واقتصار الفن القصصي على العرب، كطبع من طباعهم، وهو تفكير مضادّ لتفكير "يحيى حقّي" الذي لا يرى في الطبع العربي قدرة على إنتاج القصص. وما أبعد هذا بوجهيه عن الحقيقية، فكل الأمم تمارس التعبير عن نفسها بالفن القصصي كائنا ما كانت أشكاله، ولا يعد ذلك طبعا في أمة دون أخرى.

وعلى الرغم من كل هذا فقد تسلّلت إلى تضاعيف أفكار "تيمور" أحكام ينبغي الالتفات إليها، من ذلك تشكيكه في كون السمات الخاصة بالقصص الغربي سمات نهائية وشاملة ونهائية، وعليه فليس من الصواب قياس الفنّ القصصي على القواعد الخاصة بذلك القصص، ويمكن تطوير هذه الفكرة التي وردت عرضا في سياق حديثه، بالقول: إنَّ الفنّ القصصي، وفي مقدمته الفنّ الروائي، لم يعرف ثباتا نهائيا إلى الآن لا في البنية، ولا في الأشكال السردية، فمن الصحيح أنَّ الرواية تتشارك في عناصر البناء الفني من أحداث وشخصيات وخلفيات زمانية ومكانية، وأنّها تتشارك أيضا في المكونات السردية العامة، من راو ومروي ومروي له، بما في ذلك أساليب السرد، ووجهات النظر، وطرائق بناء الحكاية المتخيّلة،

والتلقّي الداخلي فيها، لكننا لا نجد على الإطلاق تماثلا بين نصّين روائيين في نسج كل تلك العناصر والمكوّنات، ومن هنا ينبثق الاختلاف ليس بين النصوص التي تنتمي إلى نوع سردي واحد، فحسب، بل بين الأنواع السردية، وإذا كان الشكل الذي أشاعته الرواية الغربية قد ساد وعُرف فليس من الصواب القول: إنّه الشكل الوحيد، ذلك أنَّ شكل الرواية الغربية امتثل لصيرورة التغيير بصورة دائمة، فلا يمكن التأكيد أن الشكل السردي لرواية "دون كيخوته" لـ" ثربانتس" يطابق الشكل السردي لرواية "الجريمة والعقاب" لـ "دوستويفسكي" وشكل الأخيرة يماثل شكل رواية تيار الوعي، كما تجلّت في "يوليسيس" و"البحث عن الزمن الضائع" و"الصخب والعنف" لـ"جويس" و"بروست" و" فولكنر"، وسيطّرد هذا القول، فيكون شكل رواية تيار الوعي مختلفا عن الشكل الخاص بالرواية الفرنسية الجديدة عند "ناتالي ساروت" و"آلان روب غرييه" و"كلود سيمون".

وبالتوازي لا يمكن القول بأن شكل "حديث عيسى بن هشام" لـ"المويلحي" هو ذاته شكل رواية "زينب" لـ"هيكل" وشكل الأخيرة مطابق لـ"ثلاثية" نجيب محفوظ"، كما أن الشكل السردي لروايات محفوظ يختلف باختلاف المراحل التي مرّ بها الكاتب، وهذه الأشكال جميعها مختلفة عمّا نجده عند "الطيب صالح" و"جبرا إبراهيم جبرا" و"فؤاد التكرلي" وغيرهم من كتاب الرواية العربية، وثمة تمايز لا يجوز إغفاله بين شكل الرواية التاريخية والنفسية والبوليسية، واختلاف بين الأشكال السردية لروايات الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية عند "ماركيز" و"أوستورياس" و"كاربنتر" و" أمادو" و"إيزابيل ألليندي"، والرواية اليابانية عند "مشيما" و"كواباتا". وثمة اختلاف بين روايات "سلمان رشدي" و"نيبول" و"كونديرا". لاتلغي العناصر السردية المشتركة الاختلاف لا بين النصوص ولا بين الأنواع، والقول بوجود الشكل الغربي للرواية على أنه الشكل الوحيد والكامل والنهائي قول لا يعبر عن واقع حال الرواية في العالم، وهو من الآثار الخاصة بتمركز الفكر الغربي، وسيطرته على الوعي النقدي.

انتهى "تيمور" إلى بيان الخصائص التي يتّصف بها الموروث السردي، وهي عنده: دقّة الوصف، وروعة التصوير، وبراعة الحوار، القدرة على استنباط الحقائق، واكتناه السرائر، وروح الفكاهة والمرح، وتصوير مرافق الحياة الاجتماعية ومظاهرها وما طبعت عليه النفوس من أخلاق وشمائل، وذلك في صراحة ووضوح، وفي غير محاشاة من حياء مغتصب، وتكلّف مجتلب، ووقار زائد مصنوع، وتلقّط العجائب والغرائب، وتعقيد ألوان الشذوذ في أحداث الحياة على تخالف العصور، وفي أصناف الناس على تباين الأجناس والكشف عن عقليات العرب وعقائدهم في الإيمان بالغيبيات وبما وراء الطبيعة، وشيوع العبرة، واحتفالها بأنماط تعبير مختلفة، كالجزالة اللفظية، وتلاحم النسج، أو السلاسة وعذوبة التعبير، أو

الاستفاضة منه في لوصف والتصوير، وأخيراً تطويع اللغة للأداء في بلاغة ونصوع. وختم "تيمور" قائلاً" لا مرية في أنّ كثيراً من هذه الخصائص يعدّ من مقوّمات القصص الفني، ومن أركانه وإسناده، وقد كان بعض هذه الخصائص عدّة قوية لأدب القصّة الحديثة، تمهد الطريق، وتؤنس الساري، وتبعث في أقلام القصاص والمحدثين حياة"(43).

8. الريادة واستثمار مناخ المرويات السردية.

ذهب "إبراهيم السعافين" إلى أنَّ الرواية العربية في نشأتها قد" تأثرت بالذوق الشعبي تأثرا بيّنا يقطع بأنَّ الظروف الاجتماعية المختلفة ومنها طبيعة العصر، ونوعية القارئ ومكوناته الثقافية، وموروثاته الاجتماعية أملت على الروائيين استلهام الأعمال الروائية الشعبية في نتاجهم، كما أوحت إلى المترجمين أن يراعوا ذلك في مستوى الأعمال المترجمة، وفي التصرّف بها لتوائم الذوق الشعبي السائد"(44). وهذا المنطلق سليم؛ لأنّه قد كشف عبر الدراسة التحليلية المقارنة والتفصيلية وجه التماثل بين العناصر الفنية الخاصة بالرواية وتلك الخاصة بالمرويات السردية، ولم يهمل السياق الثقافي الذي بدأ فيه نوع من النهم الحثيث في استثمار الوظيفة التي كانت المرويات السردية تقوم بها، وطغيان الأشكال السردية على المحاولات الأولى للرواية في القرن التاسع عشر. ويمضي "السعافين" من المستغرب حقا أن نفترض أنَّ الرواية العربية نشأت وتطوّرت على خطى الرواية الغربية، مع أنَّ احتمالات الخطر تبدو كبيرة حين نضع في الحسبان أنَّ مغامرة المبدع في عالمه خلال حركة المجتمع والنفس والفكر والثقافة هي مغامرة لا تصح في الأغلب إلاّ في سياق حضارته. وإذا كانت حضارته ليست معزولة عن حركة الحضارة العالمية إلاّ أنّها ليست بالضرورة متماثلة مع العالم الذي يغامر فيه كتاب الرواية الغربية"(45).

يضعنا هذا العرض بإزاء نتيجتين مهمتين، أولاهما: ما يصطلح عليه "السعافين" بـ"استلهام الأعمال الروائية الشعبية". وثانيتهما: عدم افتراض التطابق بين "خطى الرواية العربية ونظيرتها الغربية". وهاتان النتيجتان تفضيان إلى فكرة جوهرية تريد تأكيد خصوصية النشأة، ولكن القول بفكرة الاستلهام قد تصرف الانتباه إلى ثبات الأصل المُستلهَم، وكأنَّ الرواية استعارت موضوعات المرويات السردية، دون الإشارة إلى تفكّك أبنيتها وأساليبها، ومع أنَّ هذا ليس خطأً في حدّ ذاته. لكن الأمر المثير للانتباه أنَّ "السعافين" يصطلح على تلك المرويات السردية بـ"الأعمال الروائية" على غرار ما قال به "خورشيد" من قبل، فكأنّه بذلك يدرجها في النوع الروائي. والحقّ فقد كان مصيبا في موضوع الاستلهام فالآداب السردية والمسرحية العربية خلال القرن التاسع عشر كانت تسبح في فضاء المرويات والمدونات القديمة، كما سنبين بعد قليل.

وعلى الرغم من هذا فـ"السعافين" يرفض وجود شكل سردي عربي أصيل وثابت يجهّز الرواية بحاجاتها الشكلية، وهي في طور نموّها الأول" علينا ابتداء أن نرفض الادعاء بإمكانية وجود شكل عربي" أصيل" نحيل إليه باعتباره إطارا مرجعيا، ونستلهمه على أنّه صيغة نهائية منجزة متشكّلة، إذ إنَّ الرواية العربية لا تبحث عن صيغة متشكّلة في الماضي لتعود إليها، وإنما تحاول أن تحقّق ذاتها في كل عمل بتعدّد المبدعين وبيئاتهم وتياراتهم الفنية والفكرية، وبتعدد مراجعهم بامتداداتها في التراث القديم، وفي صورها الحيّة، فالرواية العربية الحديثة في سعيها إلى الإفادة من تنويعات شكلية تراثية من مثل السير الشعبية، وكتب الأنساب، والطبقات، والتراجم، وكتب الرحلات، والمقامات، وأعمال المتصوفة، وكتب التاريخ والتراث الشعبي، مثل: حكايات ألف ليلة وليلة وغيرها. ينبغي ألاّ تعدّ عودة إلى الماضي بحثا عن شكل عربي أصيل، أو عودة إلى أشكال منجزة، مثلما ينبغي ألاّ تعدّ صورة وحيدة مقترحة لشكل الرواية، ويمكن أن يستغني بها الكاتب عن صورة أخرى، أو مجالات أخرى، وإنما تبقى هذه المحاولة اتجاها فرديا أو جماعيا يحقق حاجة فنّية تقتضيها أعمال بعينها حين يحس الكاتب بأنَّ إيقاع هذا العمل لابد أن يتشكّل تشكيلا معينا، وهو فوق ذلك حرّ في تنويعاته على هذه الصورة سواء أكانت غلالة رقيقة أم كانت جزءا أساسيا تتمثل في لحمة النسيج وسداه.. وينبغي ألاّ نفاجأ تبعا لذلك، حين يطالعنا أديب بعمل آخر لا يحيلنا إلى مرجع تراثي؛ لأنَّ إيقاع العمل يتطلب تشكيلا خاصا"(46).

لم ينحصر البحث في هذا الموضوع في نطاق التخصص الدقيق، إنما انخرط فيه مع الزمن مجموعة من الروائيين، منهم" جمال الغيطاني" وهو من الساعين - في رواياته - إلى بلورة ملامح عربية خاصة لفنّ الرواية، تكون مستوحاة من المرويات السردية العربية الموروثة، فقد ذهب إلى أنَّ هناك" جذوراً للرواية في التراث العربي نجدها في عدة مصادر، تلك التي أسّميها المصادر غير المباشرة، منها مثلاً طرق القصّ والرواية في كتب الرحلات، وفي كتب التراجم وفيها موسوعات ضخمة جداً في الأدب العربي ترجمت لآلاف الشخصيات مثل وفيات الأعيان لابن خلكان، والوافي بالوفيات، وشذرات الذهب لابن العماد الحنبلي، والمنهل الصافي... نجد طرقاً للقصّ والتعبير في هذه الكتب ينفرد بها الأدب العربي. وهناك كتب "الخطط" وهناك كتب الرحلات، وهناك كتب التراجم الذاتية وأشهرها كتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ.. وهناك قص مباشر من الملاحم: عنترة بن شداد، سيف بن ذي يزن، الأميرة ذات الهمة، الزير سالم، الظاهر بيبرس"(47).

يرى" الغيطاني" "أنَّ الرواية العربية اشتقت من مصادر غير مباشرة هي: كتب الرحلات والتراجم والخطط وغيرها، ومصادر مباشرة هي: السير الشعبية التي يصطلح عليها بـ"الملاحم". ولذلك فالرواية تطوّر طبيعي للمرويات السيرية الشائعة في الأدب العربي،

وهي تدرّج متواصل أخذ شكله الحالي بعد أن مرّ بمراحل كثيرة، ويذهب إلى أنَّ الدارسين لم يكشفوا الصلة الداخلية بين الرواية وتلك المرويات" لأنَّ هناك انقطاعاً حدث بين التراث العربي القديم وبين الثقافة العربية الحديثة. فجوة حدثت بمجيء الحملة الفرنسية إلى مصر وتوجّه المثقفين العرب إلى الغرب في القرن التاسع عشر. وتصاعد ذلك في القرن العشرين.

كل ذلك أدّى إلى إحساس عميق بالدونية تجاه الثقافة الغربية لدرجة الاعتقاد أنَّ الكثير من المثقفين في العالم العربي لا يتعاملون مع " ألف ليلة وليلة" بنفس المستوى الذي يتعاملون به مع "موبي ديك" أو" يوليسيس" لجيمس جويس أو سواه من كبار الكتاب العالميين"[48] وعلى هذا فهنالك" جذور للرواية العربية في التراث العربي قبل" زينب" بكثير" . فهذه الرواية، هي" أول رواية عربية بالقياس إلى الرواية التي استقر عليها الشكل في الغرب والتراث الغربي" وهي" مستوحاة من الغرب لدرجة أنَّ الريف الذي وصفه (= هيكل) في الرواية تشعر أحياناً وكأنّه ريف أوربي" وبسبب التأثير الواسع النفوذ الذي مارسته الثقافة الغربية، فقد شاعت الأشكال الأدبية فيها، وعمّمت، ووجدت قبولا لدى أولئك المتأثرين بها، وما أن أدخل" هيكل" هذا الشكل الغربي، إلاَّ وحذا" توفيق الحكيم" حذوه في روايته" عودة الروح" التي كانت بمثابة" تدشين لهذا الشكل الروائي الجديد الذي أرسى" هيكل" قواعده في" زينب" .

خلص" الغيطاني" إلى أنَّ" نجيب محفوظ" سار في الاتجاه نفسه، وهو" تأسيس رواية عربية حديثة مستندة إلى القيم الجمالية المستمدة من الأدب الغربي. فعندما فكّر في كتابة" الثلاثية" درس رواية" النهر" التي تتعرّض لعدة أجيال مثل" الفرون بروك" لـ" توماس مان" . وكان ينمّي الرواية العربية في هذا الاتجاه"[49]. هذا الاتجاه الذي فرضته جملة من المقتضيات الثقافية المتصلة بالحضور الغربي في الثقافية العربية الحديثة، يقابله الاتجاه المتّصل بالتراث الأدبي العربي، والذي بدأ يسفر عن وجهه، ويستأثر باهتمام ضئيل، ففضلاً عن جهوده. يضيف "الغيطاني" جهود نخبة من الروائيين العرب الذي بدأوا في إحياء تقاليد السرد العربي، وتطويره، وتوظيفه في نصوصهم، منهم على سبيل المثال"إميل حبيبي" في روايته" الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" و" محمود المسعدي" في روايته" حدّث أبو هريرة قال" و" صلاح الدين بوجاه" في روايته" النخّاس" .

يلزم الآن بعد عرض هذه الآراء ومناقشتها العودة إلى المناخ الثقافي للقرن التاسع عشر، عودة تأخذ بالحسبان الصورة الكلّية للنشاط الثقافي في تلك الفترة، وبخاصة في مجال الأدب السردي والمسرحي والتعريب، وسنجد أننا في مناخ مشبع بنكهة المرويات والمدونات السردية العربية القديمة، ففي الوقت الذي طبعت فيه المقامات والسير الشعبية والحكايات الخرافية وقصص الأمثال وقصص الحيوان وكتب الأخبار الكبرى نجد انقساما

واضحا حولها، وهو انقسام بين مقلّد لها كـ"البربير"، و"المنيّر"، و"نيقولا الترك"، و"الآلوسي"، و"الأحدب"، و"اليازجي" و"عبد الله فكري"، وبين من يرى استحالة بعث تلك الآداب كما هي، وفي مقدمتهم كتّاب الرواية كـ"الخوري" و"مرّاش" و"البستاني" و"زيدان".

وفي الحالين يلمس أثرها وقوتها في توجيه الذائقة العامة، وفي هذه الفترة بدأ حراك ثقافي يغيّر من وظائف الآداب، ويعيد النظر في الموروث منها، ويدعو إلى أدب جديد معبّر عن طبيعة العصر، وقادر على تمثيله، ويمكن القول بأنَّ حركة إحياء وحركة انهيار متزامنة قد عرفت خلال القرن التاسع عشر، والإحياء نوع من ردّة الفعل على انهيار النسق العام للآداب العربية شعرا ونثرا، وهو أمر لا يخص الأدب العربي في تلك المرحلة، إنما يخص الثقافات والآداب بشكل عام، فحراك التغيير يُنشّط بالمقابل الحس الأدبي العام عند أولئك الذي يعتقدون أنَّ لواء المحافظة على القيم الأدبية والثقافية الكبرى قد أوكل لهم، وبخاصة أنَّ وعيهم الثقافي قد تشكّل في إطار الآداب القديمة، فتنشأ حركات إحياء تعبر عن الرفض الرمزي والضمني للتحديث، وضمن هذا التصوّر تُدرج جهود كتّاب المقامات العرب وشعراء الإحياء في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

تعجّل حركات الإحياء بانهيار الآداب التقليدية بدل إحيائها، والمحافظة عليها؛ لأنّها تغيّب الحساسية التاريخية التي تستشعر التغيير، وتأخذ به كمسار لابد منه، فتضع الآداب في مواجهة حاجات مختلفة وجديدة غير مؤهلة لها، وحينما تخفق تلك الآداب التي تشكّلت في ظروف تاريخية مختلفة عن الوفاء بوعودها في التعبير والتمثيل ضمن الحالة الجديدة، تزداد تأزما وانغلاقا، الأمر الذي يؤدي إلى انهيارها في نهاية المطاف، هذا من جانب، ولكن من جانب آخر، لا يمكن تصوّر انحسار أثر الآداب القديمة في سنوات وعقود فالأمر قد يستغرق في بعض الحالات عدّة قرون، وبخاصة إذا كانت تلك الآداب عريقة وراسخة وغنية ومتنوعة. وعلى العموم تتزامن حالة إحياء مع حالة انهيار، ويقع تفاعل غير منظور يقود أخير إلى ظهور آداب جديدة، وأنواع أدبية مختلفة.

شهد الأدب العربي في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين هذه الحالة، ففي الوقت الذي كانت الأشكال الجديدة تظهر ببطء واضح، كانت الأشكال القديمة تتوارى شيئا فشيئا، وبين حالة ظهور الجديد وانحسار القديم كانت تتهاوى القيم الملازمة للآداب القديمة، وبالكاد تتبلور قيم مختلفة تتّصل بالمحاولات الجديدة، وفي جميع الحالات كان يجري تكييف للأشكال القديمة، أو تغيير جزئي أو كلي في عناصرها وموضوعاتها وأساليبها والقيم العامّة الحاضنة لها، فالآداب الجديدة لا تنشأ من فراغ، ولا يمكن أن تستعير مكوناتها من خارج السياق التي تنتمي إليه. تتشكّل النصوص الأدبية،

وتراكم، فتندرج ضمن أنواع خاصة بها دون أن تنقطع عن سياقاتها، لكنها لا يمكن أن تتشكّل، وتتراكم إلاّ إذا رفضت الأطر التقليدية لذلك السياق، والاحتجاج على قيوده، والتمرّد على القيم التي تحول دون تطوّره، فالجديد يعيش لمدة طويلة بين اتصال مع القديم وانفصال عنه، اتصال سياقي وأخلاقي ودلالي عام، وانفصال شكلي وأسلوبي وبنائي خاص، ويمر وقت طويل قبل أن ينتزع الجديد مشروعيته الكاملة في كل شيء، فيُعترف به. هذا الوصف ينطبق ـ في رأينا ـ تماما على حال الآداب العربية في القرن التاسع عشر، بل هو وصف أُشتق من واقع حال تلك الآداب.

كانت النصوص الروائية والمسرحية المؤلّفة والمعرَّبة في القرن التاسع عشر تدور في أفق مشبع بالآداب القديمة، من الصحيح أنّها أعادت توظيف كثير من عناصر المرويات السردية، لكنَّ الأصح أنّها، وطوال تلك الحقبة، كانت تستعير كثيرا من أساليبها وموضوعاتها من ذلك الموروث العريق الذي لم يكن أمر التخلّص منه سهلا. وعودة إلى روايات "خليل الخوري" و"مرّاش الحلبي" و"سليم البستاني" و"جورجي زيدان" تكشف بلا مواربة الدرجة التي تتصل بها تلك الروايات بالملامح العامة للمرويات السردية، سواء في الأساليب، وبناء الأحداث، وبناء الشخصيات، أو في الأهداف العامة، وحتى الوظائف الاعتبارية القيمية. وبالمقابل نجد عددا لا يحصى من الروايات والمسرحيات تستعير موضوعاتها من داخل تلك المرويات والمدونات، فقد كانت شرعية الآداب القديمة قادرة على إضفاء قيمة على الأعمال المحاكية لها، فالأعمال الروائية الأولى "اتجهت الوجهة الحقيقية للفن القصصي الحديث وذلك بتمثّلها جوّ القصص الشعبي وأسلوب بنائه"[50].

ومن ذلك فقد وضع "أحمد شوقي" روايته" عذراء الهند" التي صدرت في الإسكندرية في عام1897، كما يقول "جيب" "على طراز الحكايات الشعبية التي تعرف بالحواديت.. وقد ورثت عمّا سبقها من القصص الشعبي روح الحركة والمخاطرة"[51]. وذهب "الهواري" إلى أنَّ وجود الشعر في الروايات" بقية متلكئة من بقايا الشعر الملحمي الذي انحدر من الملاحم الشعرية الخالصة الذي أصبح جزءا أو مقوّما رئيسا في البناء الفني للسير الشعبية، ومعنى هذا أنَّ العودة بالمنحى التاريخي لشيوع هذه الظاهرة في روايات التسلية والترفيه واحتفال النقاد بها.. يقف بنا أمام المصدر التاريخي لهذه الظاهرة المستمدّة من الأدب الشعبي"[52].

وكانت "ألف ليلة وليلة" مصدرا أساسا استلهمه مارون النقاش وأبو خليل القباني، ثم في مرحلة لاحقة طه حسين، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، واستمرّ إلى سعد الله ونّوس وغيره من كتاب الرواية والمسرح في نهاية القرن العشرين، وأثّرت سيرة عنترة في محمد فريد أبو حديد، ومحمود تيمور، وأحمد شوقي، وألهمت المقامات كلا من اليازجي والمويلحي وحافظ إبراهيم، ولا تكتمل الصورة إلاّ إذا بينا حالة المسرح في تلك الفترة،

والدرجة التي صاغت بها المرويات والمدونات السردية طابعه العام، فالمسرح والرواية مقترنان في القرن التاسع عشر أشدّ الاقتران، إلى درجة أنهما يشتركان بالمصطلح نفسه كما مرّ بنا، إلى حد يصعب فيه التمييز بين النصوص الروائية والمسرحية في الفهارس بسبب ذلك، فمصطلح رواية يشمل الاثنين، وفي مرّات قليلة تميّز المسرحية عن الرواية بالقول إنّها: رواية تمثيلية أو تشخيصية.

أشار "سليم النقاش" إلى أنَّ قريبه "مارون النقاش" (1817 ـ 1855) قد درس المسرح الأوربي، ثمّ عاد إلى بلاده وحينما رأى عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفن المفيد نظرا لعدم معرفتهم بمنافعه، زاده فكاهةً، فجعل الرواية الواحدة (=المسرحية) شعرا ونثرا وأنغاما، عارفا أنَّ الشعر يروق للخاصة، والنثر تفهمه العامة، والأنغام تُطرب، وذلك استجابة للذوق السائد. ولم يقتصر الحال على تحوير الروايات المقتبسة لتوافقه، إنما فرض نمطا من التعبير الموافق له في الرواية والمسرح، وكانت المرويات التاريخية والشعبية كنزا استثمر من الروائيين والمسرحيين فقد نهل "سليم البستاني" من التاريخ، وحذا حذوه "زيدان" وغيرهم كثير، وحدث أمر مماثل فيما يخص التأليف المسرحي في الحقبة ذاتها الأمر الذي يؤكد تلازم الظواهر الأدبية المتعاصرة لأنها تمتثل لسياقات ثقافية واحدة، فأول ما عرف عن التأليف المسرحي هو إعادة تكييف المرويات الشعبية، وقد بدأ بذلك "مارون نقاش" منذ عام 1849 بمسرحيته "أبو الحسن المغفّل" المستوحاة من "ألف ليلة وليلة" ثم قام بعد ذلك "أبو خليل القباني" باقتباس ثلاث مسرحيات عن الأصل نفسه، هي "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب" و"هارون الرشيد مع أنس الجليس" ثم "الأمير محمود نجل شاه العجم" واستوحى منها أيضا "محمود واصف" مسرحيته "هارون الرشيد مع قوت القلوب وخليفة الصياد" وعاد "القباني" واقتبس حكايتين شعبيتين، هما "عفيفة" و"عنترة" واستوحى "علي أنور" مسرحيته "شهامة العرب" من تلك المرويات الشعبية.

ومن حقل مجاور هو التاريخ العربي المروي بأسلوب شبيه بتلك المرويات، كانت مجموعة كبيرة من كتّاب المسرح في النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد استوحوا مسرحياتهم، مثل "خليل اليازجي" في مسرحية "الوفاء والمروءة" و"إبراهيم رمزي" في مسرحية "المعتمد بن عباد" و"أحمد شوقي" في "علي بيك أو فيما هي دولة المماليك" و"مصطفى كامل" في "فتح الأندلس" ثم "جرجس الرشيدي" في "اللقاء المانوس في حرب البسوس". وفي مطلع القرن العشرين استمر أمر اقتباس الموضوعات التاريخية على يد "محمد عبد المطلب" و"محمد عبد المعطي" و"شارل اليسوعي" و"فرح أنطون".

بيّن "علي الراعي" أنَّ المسرح العربي في القرن التاسع عشر كان يستعين بالموروث الشعبي، وذهب إلى أن "مارون النقاش" (الرائد الأول) لما تبيّن له أنّ الشكل الغربي للمسرح

لم يتثبّت في الثقافة العربية، ويصعب عليه البقاء لقواعده المختلفة عمّا ألفه العرب، سعى إلى استخدام مأثور الشعب من قصص، وأفاد من ظاهرة حب الناس للشعر المروي[53] أما "أبو خليل القباني" (الرائد الثاني) فكان يعتمد "اعتمادا واضحا على القصص الشعبية التي كان قصاصو المقاهي يقصّونها على روادهم، كما اعتمد على السير الشعبية في بعض مسرحياته، وجعل الإنشاد عنصرا هاما من عناصر مسرحه"[54].

كنّا أشرنا إلى أن مسرحية" روميو وجوليت" تحول الحوار فيها إلى شعر جمع خصائص شعر الغزل العربي، وأن مسرحية "طرطوف "التي عرّبها "محمد عثمان جلال" جسّدت الهوية المصرية بعمق ينسي القارئ أنه يقرأ عملا غير مصري، وهكذا، وفي خط مواز للجهود الروائية طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ظهرت نصوص مسرحية كثيرة قامت بالدور نفسه في تمثيل المرجعيات التاريخية والاجتماعية، واستدعت معتمدة الكثير من الصيغ الأسلوبية الجاهزة المناظرة لصيغ المرويات الشعبية جملة من الوقائع والأحداث التاريخية، وتركيبها بحبكات ساذجة وملفقة أحياناً، فتبدو المشاهد مفكّكة، وروابطها ضعيفة وواهية، ويسودها الهدف الاعتباري واللهجة الخطابية المباشرة، وفي ذلك تندرج مسرحيات "مارون النقاش" و" أبي خليل القباني" و"يعقوب صَنُوَع"، و"سليم النقاش" و"نجيب الحداد"، وعشرت عيرهم.

ويمكن الوقوف على مسرحيات الشيخ "إبراهيم الأحدب" (1826 ـ 1891) بوصفها أنموذجاً دالا على ذلك: فهو في المسرح مثل "جورجي زيدان" في الرواية، فكلاهما بالغ في استثمار التاريخ العربي القديم، وأعاد تركيب بعض أحداثه على خلفية من حكايات الحب الرومنسية كوسيلة للإثارة وجذب الانتباه، وكلاهما كان غزير الإنتاج. ومن هذه الناحية يعدّ "الأحدب" أحد أكثر كتّاب المسرح إنتاجاً في القرن التاسع عشر، وجلّ مسرحياته اقتباس لأخبار ومرويات شائعة في كتب الأدب والتاريخ، فقد كتب عن: ابن زيدون وولاّدة، وديك الجن، والمنخل اليشكري والمتجرّدة، وأبي نواس وجنان، وعروة بن حزام وعفراء، ومجنون وليلى، وقيس ولبنى، وجميل وبثينة، وكثير وعزة، والزباء وجذيمة الأبرش، وكسرى أبرويز وشيرين، ومزدك، وغير ذلك من الحكايات المتناثرة في كتاب" الأغاني" وغيره من مصادر الثقافة العربية.

ومع أنَّ "الأحدب" يتردّد في مسرحيته "المعتمد بن عباد" ولا يجرؤ على ضم نفسه إلى فئة الكتاب الكبار "إني لا أُذكر مع مَنْ غبر من علماء الإنشاء، ولا يرفع لي في معسكر فريق الأدب لواء"[55] إلا أنه سرعان ما يتنفّج على عادة القدماء، فيقول في مقدمة مسرحية "يزيد بن عبد الملك مع جاريته حبابة وسلامة" إنّه سيطرب بها السامع، فكل فصل فيها شمس في أفق المحاسن "وقد بالغت في إتقان مباني عباراتها، وتهذيب معاني براعاتها، وأودعتها من

بدائع شعري، وروائع فرائد نثري، ما يشنّف الأسماع، ويخف على الطباع"[56]. وتأخذه هذه النزعة، فيمضي بها إلى نهايتها في مسرحية"عبد السلام الحمصي الملقب بديك الجن مع زوجته ورد. فيقول"أما بعد فهذه بدائع أسجاع، وروائع غرر تشنف دررها الأسماع أنشأتها رواية (=مسرحية) محزنة جميلة، رقّت معانيها مع أنّها جليلة، ضمنتها أخبار ديك الجن. المعروف بعبد السلام، ذاك الذي كان جنونه من فنون الغرام"وينتهي إلى القول"أودعت في هذه الرواية (=المسرحية) ضروبا من الآداب، ونكتاً تروع بدائعها الألباب. . . وقد بالغت في تهذيب مبانيها، وتنقيح درر معانيها، راجياً أن تقع موقع القبول عند فريق الأدب، الذين ينسلون إلى حضور ناديه من كل حدب"[57].

هذه المقدّمات التي وضعها"الأحدب"لمسرحياته لا تكشف فقط درجة التواصل مع الموضوعات المستعارة من المصادر الأدبية والتاريخية القديمة، إنما تكشف أيضا درجة المحاكاة الأسلوبية، وبخاصة السجع الذي يعتمده"الأحدب"بكثافة تكشف ضعفا ظاهرا. وتقوم المشاهد (=يصطلح على المشهد بالواقعة) على حادثة حوارية ثابتة بين شخصين أو أكثر. والوسيلة المفضلة والمهيمنة إما الشعر أو النثر المسجّع الذي يستعيد تقاليد الصنعة التعبيرية، فأسلوب بناء المشهد المسرحي والوسيلة الحوارية يخفقان في تنمية الصراع الدرامي بين الشخصيات، ويكاد يقتصر الأمر على تبادل الحوارات وإنشاد الأشعار، وتغيب تماما الخلفية الاجتماعية والنفسية للأحداث، وتتراصف المشاهد بعضها إلى جوار بعض.

خلص"محمد يوسف نجم"محقّق مسرحياته، إلى أنّه لم يعن" برسم الجو التاريخي، وهو جزء أساس في بناء المسرحية التاريخية، واكتفى بمجالس الغناء ومواقف الإنشاد التي تعددت في كل واقعة. حتى جاءت المسرحية كأنّها أوبريت. وكان قدوته في ذلك"مارون النقاش"في مسرحية"أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد"و"السليط الحسود". أما أسلوب المؤلّف فقد قام على السجع المثقل بأنواع البديع من جناس وطباق وتورية وتضمين واقتباس وإشارة. و"لاشك أنّه كان بارعاً شديد البراعة حتى ليعتبر من أعلام المنشئين البديعيين في تاريخ النثر العربي، وشتان بين نثره البليغ المحكم ونثر مارون النقاش الركيك الغث"[58].

مسرحيات الأحدب ومجايليه الذين ذكرنا بعضهم، وقفت على حدود التغني الوجداني والاعتباري بالحدث المنتزع من سياق تاريخي محدّد، وبهذا جرى تمثيله بشفافية كبيرة فصلته عن زخم ذلك السياق ومرجعياته ودوافعه والمؤثرات الخارجية والداخلية المتصلة به، وحتى لو اهتمت بالحاضر، كما هو الأمر مثلاً عند"يعقوب صَنوع"، فإنَّ اختزال الحاضر إلى قيم اعتبارية تجريدية يجعله منفصلاً عن حقيقة الواقع كما هو. ولهذا كانت عملية التمثيل في هذه الحقبة غاية في الشفافية لأنّها لم تكن قادرة على التعبير عن المرجعيات بكل تداخلاتها وتفاعلاتها الثقافية والاجتماعية. كان النتاج الأدبي غزيرا في القرن التاسع عشر، وقد نهضت

فنون الرواية والمسرحية بالوظيفة التي كانت تقوم بها المرويات السردية من قبل، ولم يكن"عبد المحسن طه بدر" مخطئا حينما أكد أنَّ الروايات بدأت تحل محل المرويات السردية؛ لأنّها تستجيب لرغبات العامة، فصارت تلك الروايات تقلدها وتنسج على منوالها(59).

9. خاتمة.

رأينا كيف تقاطعت تصوّرات الباحثين والروائيين العرب حول موضوع النشأة والمؤثرات بين قائل: إنَّ شكل الرواية مستحدث لم يعرف في تاريخ الأدب العربي، وإنّه غربي دخل إلى الأدب العربي، كما دخلت كثير من معطيات الثقافية العربية، وليس ثمة ضير في استعماله، فالأشكال لا هويات لها، وبين قائل: إنَّ الرواية العربية تطوّرت عن المرويات السردية العربية القديمة، وإنّها خطت بها على سبيل التطوّر الطبيعي خطوة إلى الأمام، وبين قائل: إنّها نتاج عملية الدمج والتفاعل واللقاء الذي تم بين الثقافتين العربية والغربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وفيما يتأسى بعضهم على غلبة العناصر الغربية في تحديد شكل الرواية، وانحسار العناصر العربية الأصلية، يرى آخرون أنَّ وسيلة التعبير مشاعة، وأنَّ هذا الشكل الذي تطوّر في الغرب، وأثبت صلاحيته، بما جعله يظهر نوعاً أدبياً ذا أهمية استثنائية، قد لاقى قبولاً لدى رواد الرواية العربية، فأخذوه دون ممانعة، فمنح هذا الشكل شرعيته في الأدب العربي الحديث.

هوامش الفصل الخامس

1. أنظر:علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، 1992
2. أنظر، أحمد الهواري، مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة
3. كول، الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط، ص182
4. جورجي زيدان، الهلال، أكتوبر من لعام 1894 ص 159 نقلا عن شلش، ص 85 ـ 86
5. قسطاكي الحمصي، منهل الورّاد في عِلم الانتقاد، تحرير أحمد إبراهيم الهواري، القاهرة، ص381
6. م. ن. ص 387
7. م. ن ص382
8. الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج، تقديم حسام الخطيب، دمشق، ص148
9. جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، بيروت، ج4ص573
10. مارون عبود، المجموعة الكاملة، بيروت، ج1ص452
11. م. ن 1: 437 ـ 438
12. الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط، ص72

13. م. ن. ص199 وما بعدها
14. مارجو بدران، رائدات الحركة النسوية المصرية، ترجمة علي بدران، القاهرة، ص31
15. حاضر المصريين أو سرّ تأخرهم، تحقيق مجيد طوبيا، القاهرة، ص 168و 131
16. رائدات الحركة النسوية المصرية والإسلام والوطن، ص83و103
17. شاكر النابلسي، عصر التكايا والرعايا، ص409
18. زينب فوّاز العاملي، الدر المنثور في طبقات ربات الخدور، القاهرة، المطبعة الأميرية، 1312هـ
19. نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، ص8
20. م. ن. ص17
21. المنفلوطي، النظرات، دمشق، ج3 ص95
22. جيب، دراسات في الأدب العربي، دمشق، ص82
23. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مص، ص119 وص34و38
24. غالي شكري، النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث، بيروت، ص173و174
25. سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، ص3
26. محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، القاهرة، ص75
27. محاضرات عن القصة في لبنان، ص5
28. عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية، بيروت، انظر أيديولوجيا التفوق العرقي ص 229 ـ 275
29. يحيى حقي، فجر القصة المصرية، القاهرة، ص 21 ـ 24
30. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، ص533و536
31. حليم بركات، المجتمع العربي المعاصر، بيروت، ص 362
32. النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث، ص 233
33. روجر ألن، الرواية العربية، ترجمة حصة منيف، بيروت، ص17
34. م. ن. ص22
35. نشأة النقد الروائي، ص17
36. فاروق خورشيد، في الرواية العربية: عصر التجميع، القاهرة، ص9 ـ 10
37. م. ن. ص 75
38. فاروق خورشيد ومحمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية، القاهرة، ص55 ـ 56
39. فاروق خورشيد، بحث في الأصول الأولى للرواية العربية، أنظر كتاب "الأدب العربي: تعبيره عن الوحدة والتنوّع" شكري عيّاد وآخرون، بيروت، ص124
40. محمد مندور، معارك أدبية، القاهرة، ص194
41. محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، القاهرة، ص64.
42. م. ن. ص 65و66و67
43. م. ن. ص 77 ـ 80
44. إبراهيم السعافين، تطوّر الرواية في بلاد الشام، بيروت، ص 75
45. إبراهيم السعافين، تحوّلات السرد، عمان، ص14

46. م. ن. ص17
47. جهاد فاضل، أسئلة الرواية، طرابلس، ص 110
48. م. ن. ص 111
49. م. ن. ص 145
50. السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، الإسكندرية، ص28
51. دراسات في الأدب العربي ص84
52. احمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1983، ص99
53. على الراعي، المسرح في الوطن العربي، الكويت، ص55
54. م. ن. ص56
55. إبراهيم الأحدب، مسرحيات الشيخ إبراهيم الأحدب، تحقيق وتقديم محمد يوسف نجم، بيروت، ص10
56. م. ن. ص 183
57. م. ن. ص 287 ـ 288
58. م. ن. ص 26
59. تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص 117

الفصل السادس

المدوّنة السردية في القرن التاسع عشر

1. مدخل

تكشف خريطة السرد العربي الحديث في القرن التاسع عشر عن غنى خاص في مجال التأليف الروائي، وبغضّ النظر عن الأحكام النقدية الشائعة في حقّه، وكثير منها أسقطت قيما لاحقة على حقبة التشكّل الأولى للنوع الروائي، فإنَّ تلك المدوّنة السردية شديدة التنوّع والثراء، ولعلّها الوثيقة الرمزية الأكثر تعبيرا عن الانتماء المزدوج لأسلوبين ورؤيتين ونسقين ثقافيين؛ فهي تتصل بالمدوّنات والمرويات السردية في كلّ ذلك، وتنفصل في الوقت نفسه عنها. تتصل بها لأنّها ورثت مكوّناتها العامة، واستوحت عوالمها التخيّلية، وموضوعاتها، وصيغها التعبيرية، وتنفصل عنها لأنّها انشقّت بوضوح عن القوالب الأسلوبية والأبنية السردية المقفلة والثنائية الضدّية للقيم الشائعة في الموروث السردي، وبدأت ببطء تشكّل خصوصياتها في كلّ ذلك، وليس خافيا أن ذلك استغرق زمنا طويلا. لا يعدّ اتصال الرواية في أول أمرها بالمرويات السردية انتقاصا لها، ولا يعدّ انفصالها ميزة لها، فالحراك البنيوي والأسلوبي في الآداب القومية يؤدّي باستمرار إلى تحوّلات أجناسية وأسلوبية ودلالية، فيعاد تقويم الآداب في ضوء هذه التحوّلات الكبرى، ويتّضح لكلّ باحث يستغرقه حال الثقافة العربية في القرن التاسع عشر أنّه كان القرن الذي شهد بداية هذه التحوّلات التي تفاعلت، فيما بينها، فأفضت إلى تغيير كبير في الأدب بأنواعه ووظائفه، والثقافة بشكل عام، فيما بعد.

2. خليل الخوري و"ويْ. إذن لست بإفرنجي": انتزاع الريادة السردية

في سياق تحليل المدوّنة السردية العربية في القرن التاسع عشر، لا يمكن تخطّي الدور الريادي الذي قام به "خليل الخوري" (1836 ـ 1907) صاحب جريدة "حديقة الأخبار" ومؤسسها، الذي وصفه "مارون عبود" بأنّه "أوّل رواد التجديد" [1] إذ تبنّى نشر الروايات المؤلّفة والمعرّبة منذ بداية صدور جريدته في عام 1858. ولعلّ أول رواية مؤلّفة نشرت فيها هي رواية "البرّاق بن روحان" التي لم يرد ذكر لمؤلّفها. بدأت في الظهور ابتداء

من العدد40 في السنة الأولى لصدور الجريدة، ثم انصرف اهتمام "الخوري" إلى نشر الروايات المعرّبة فبدأ برواية "المركيز دي فونتاج" في العدد52 من السنة الأولى، ثم أعقبتها رواية "الجرجسين" يوم السبت الموافق28 آذار/ مارس1859. وكلا الروايتين من تعريب "سليم نوفل". وتابعت الجريدة نشر روايات أخرى منها على سبيل المثال "فصل في بادن" ورواية "بولينه موليان".

وإبّان المدة التي كانت تنشر فيها الرواية الأخيرة بدأ "الخوري" ينشر روايته "وي. إذن لست بإفرنجي" التي ظهر فصلها الأول في العدد193 يوم الخميس13تشرين الأول/ أكتوبر 1859وقدّمها "الخوري" مخاطبا قراء جريدته "إذا كنتَ أيها القارئ مللتَ مطالعة القصص المترجمة، وكنتَ من ذوي الحذاقة، فبادر إلى مطالعة هذا التأليف الجديد المسمّى: وي. إذن لست بإفرنجي" ووضع للرواية مقدمتين سمّى الأولى مقدّمة المقدّمة، والثانية المقدّمة[2] وإثر انتهاء النشر بمدة وجيزة صدرت الرواية كاملة بكتاب في162صفحة، وذلك في عام1860، وقد غيّر "الخوري" في بعض النصوص، ومواقعها، بما يناسب طبيعة الرواية، وهي تنشر في كتاب خاص.

كشف التقديم المذكور حقيقة ينبغي أخذها بالحسبان، وهي أنَّ "الخوري" قرّر أمرين متلازمين، الأول كثرة المعرّبات الروائية من اللغات الأخرى، إلى درجة أشعرته بالملل، كما يلمس من مخاطبته القارئ، وتلك حقيقة يكشف عنها اهتمام "حديقة الأخبار" بذلك، ونرجّح أنّه كان يقصد تلك المعرّبات التي نشرها "الخوري" دون سواها، إذ لم يكن التعريب قد شاع في تلك الفترة المبكّرة، بحيث يصبح ظاهرة عامة تستحق هذه الإشارة، ولا تكشف فهارس المعرّبات عن نص ترجم إلى العربية قبل ذلك، وعن هذا الأمر يتأدّى الثاني، وهو ضرورة العناية بالمؤلّفات، ويتقدّم "الخوري" نفسه لذلك في روايته، فكأنّه بذلك يريد لفت الانتباه إلى أهمية التأليف الروائي وضرورته.

وإذا أُخذ الأمر بظاهره فيمكن تأويل كلام "الخوري" على أنّه ضرب من الشعور بالحاجة إلى التأليف أكثر منه للتعريب، والإشارة إلى هذه الحاجة تظهر وعيا أوليا بضرورة الكتابة الروائية، مع أهمية التأكيد أنَّ المعرّبات التي ظهرت في "حديقة الأخبار" خلال السنة الأولى من صدورها، كانت تخضع لشروط التأليف السردي الموروث، ولا تراعى فيها الدقة والأمانة.

تكشف رواية "وي.. إذن لست بإفرنجي" أن "الخوري" لم ينقطع تماما عن أساليب التعبير الموروثة، لكنه المدشّن الأول للبساطة الأسلوبية المجافية للتعقيد الموروث، فمن الصحيح أنه يستعيد أحيانا صيغا لغوية شائعة ومكررة، لكنه حرص على المباشرة في الوصف، وتجنب الالتواءات اللفظية الشائعة قبل عصره، فقد استثمر النموذج اللغوي

المفتوح الذي رسخته من قبل المرويات السردية، ودفع به إلى منطقة جديدة لم تكن معروفة قبله، قصدتُ الدقة في التمثيل السردي الذي فتح الأفق أمام الكتابة السردية الحديثة.

على أن أهم ما قام به "الخوري" هو ترك شخصيات روايته تتنقل في فضاء سردي عصري ضمن حبكة فنية جديدة لا يخفى ضعفها، لأنها كانت مشغولة بمواقفها الفكرية. وهذا من وهن التجارب الأولى في كل كتابة جديدة، فشخصيات الرواية العربية الأولى تميزت بالحركة المتواصلة بين الأمكنة، والمواقف الأيدلوجية فيما يخص قضية "الأنا" و"الآخر"، ثم الرؤى الذاتية المميزة للطبائع النفسية، فضلا عن التحول من حال إلى حال أخرى، لكنها ما تلبث أن تمتثل للعلاقات النمطية فيما بينها، مما يكشف قوة النسق الثقافي والأخلاقي الحاضن لها، فالأب "ميخالي" المنبهر بالحضارة الفرنسية يسعى إلى تزويج ابنته "إميلي" من الفرنسي "إدموند" المتنكّر بشخصية ثري سائح في "حلب" لكنه، في الحقيقة، هارب من مشكلة واجهته في فرنسا.

تكشف السمة الاسترضائية هوية الأب المعجب بفرنسا دونما تدقيق في التفاصيل التي تقتضيها رتبته السردية بوصفه أبا، إذ يتطلع إلى تقارب مع الإفرنج عبر تزويج ابنته من أحد مواطني فرنسا، متوهما حالا من الاندماج بالآخر تنقله من وضع إلى آخر مختلف، كما أن الشكوك التي تعصف بالحبيب العربي "أسعد" حينما تظهر "إيملي" ميلا إلى الفرنسي تكشف عن غيرة نمطية شائعة في قصص الحب، لكنها لا تعرض بالأسلوب المعروف في المرويات الغرامية القديمة. إلى ذلك فشخصية "إميلي" نفسها بانقسامها الشقي بين رجلين فرنسي وعربي تفضح درجة الحيرة القلقة في الاختيار النهائي للحياة من طرف امرأة تعيش في مجتمع تقليدي يحول دون حرية أفراده، فيرسم لهم ما يريد هو، لا ما يشاءون هم. ومع أن الحبكة تتعرض للضعف أحيانا، وتكاد تنهار، لكن نظام الأحداث سرعان ما يتّسق فيشد العناصر السردية كلها في نوع من الكتابة الجديدة التي تعلن تدشين النوع الروائي في الأدب العربي الحديث، وهي كتابة مغايرة للمرويات القديمة، وأسلوبها اللغوي مختلف عما عهدته الكتابة العربية من قبل، على أن كل ذلك لا يخفي العيوب السردية والأسلوبية التي تعوم فوق النص من أوله إلى آخره. ويقع كل ذلك على خلفية تكريس النصّ لغايات اعتبارية.

شُغل "الخوري" بالتعليق المحايث على الأحداث، والتفسير المصاحب لها، وهو ما نصطلح عليه بـ"السرد الكثيف" كما نجد ذلك عند "سليم البستاني" و"جورجي زيدان" و"هيكل" وغيرهم؛ فيما بعد، إذ تظهر تعليقات الكاتب على الأحداث بوصفها جزءا من النصّ، فالرّاوي الذي هو قناع المؤلّف، في تلك المرحلة، يوجّه الأحداث على نحو مباشر من خلال تدخّلات ظاهرة، يعلن فيها عن مواقفه، وقد أغرق "الخوري" روايته بذلك، كقوله "لا يجب أن يلاحظ علينا بكل ما أوردناه بهذا الفصل، فإن القلم قد جرى بالرغم عن

أصابعنا، التي لا تحب أن تمس أحداً؛ وحب النقد الصحيح ألجأه (أي للقلم) إلى هذا الفضول، على رأي البعض. فلنحذرْه قليلاً، لأن الناقد، ولو كان بالحق مبغوضاً في هذه البلاد ـ ولعلّ هذا من جملة الفروقات التي تميز الإفرنج عنا ـ فإن أولئك القوم يحفلون بمن ينقد عليهم، ويعظمونه. وطالما رأينا الواحد منهم، إذا ألف كتاباً أو أنشأ معملاً، وخلاف ذلك من الأمور الخاصة، يطرحه ـ إذا أمكن ـ لنقد الجنس البشري أجمع، ويبادر مسروراً إلى إصلاح غلطه، شاكراً فضل منبهه. فلذلك تراهم يهرعون إلى الناقد، كأنه ينثر عليهم الذهب، أو يطعمهم العسل ـ قلنا هذا لموافقة ذوقنا الشرقي ـ وأما أهالي بلادنا فينفرون منه كالغزال الشارد، ويشق عليهم سماع كلامه، كما يشق على البعض دفع ثمن الجرنال (=الجريدة) بعد ما يبادرون لأخذه بكل سهولة".

ويقول "الخوري" متنكرا بشخصية الراوي مخاطبا القارئ "ولقد أراكَ أنفتَ، أيها المطالع العزيز، من الإقامة بها، فانهضْ واتبعنا، لنسير على خط الشمال الشرقي، فشمرْ قدميك، وخضْ في مياه العاصي، وإذا قطعته وكنت من محبي الآثار، فاشتغلْ بالبحث بين ما يجاوره من الخرابات المندرسة، حتى نصل بك إلى مدينة طالما قد رنت شهرتها الأدبية في الأعصر الخالية". ثم يعلن عن تدخل صريح ضمن سيل من تدخلات تشمل متن الرواية بأكمله "ها قد أصبحنا بك، اليوم، أيها القارئ العزيز، على باب سر وردي، فحملقْ بأعينك في حلب الشهباء، بوجه الإجمال، وفي الصليبي بوجه الخصوص، واقصدْ بنا هذا الحي الحافل بسكانه، دون أن تعرج ركابك إلى خلف العمار، حيثما تكون عرضة لسهام الراشقين. ولكن قبل أن تدخل الجماعة، وتشاهد ما استوى عليه الحال في هذه المدينة، التي تقلبت بتقلب الأعصار، يجب أن يستوقفك التذكار قليلاً. فقبل أن تفحص وجودها المادي، التفتْ لآثارها الأدبية، لعلك تجد أثراً من عمامة المتنبي، أو ذكراً لبرنيطة لامرتين. فإن لكلا الشاعرين، على اختلاف مشاربهما وعصرهما، شهرة تذكرنا بهما في هذه المدينة. ولئن كان الأول لم يترك لها ذكراً في أحسن أعماله، التي غنى ورقص بها بين ربوعها الزهراء، إلا في أماكن قليلة ألجأته إليه القافية، على أن الثاني قد سمح لها بذكر في ديوانه، يتذكرها به مع شعوب كثيرة، وإن لم يكن وطأ ثراها. وها نحن نرى، الآن، أن القلم قد جرنا إلى بحث أدبي، فلا بأس من النظر قليلاً بشيء مما يتعلق بهذين الشاعرين العظيمين، اللذين رنت شهرتهما بين شعوب الشرق والغرب".

وحينما تصل رحلته إلى حلب يعلن الآتي "قد بقي علينا، أيها القارئ، أن نطوف بك في منازل الشهباء، وبين شوارعها، لنرى ما ركزت عليه الهيئة الاجتماعية؛ فهيا، ولا يجب أن تشغلنا صور الحسان البديعة، لأن مقصدنا الحقيقة، التي لا تعلق لها بالجمال. لكننا قبل أن تشتغل عيوننا بالملاحظات، نرى آذاننا قد التهت بطرب لم تعهده في غير مدينة عربية،

فإن نغمات الآلات الجديدة بهذه المدينة قد أشغلت كل حواسنا، وغدت تتلاعب بالفؤاد على اختلاف ألحانها". ويكون الختام عبرة للقارئ مما ظهر على المدينة من مظاهر إفرنجية "ها قد أطلعناك، أيها المطالع العزيز، على ما جرى في هذه المدينة من آثار التفرنج. وقد حان لنا، الآن، أن نرحل بسلام. فقد أطلنا الإقامة".

كان الخوري واضحا في التفريق بين محاكاة الافرنج السطحية، والإفادة من علومهم وخبراتهم، وهو ما ختم به روايته في المقطع الطويل الآتي الذي يرسم الهدف الاعتباري الاجمالي للكتاب "هذا هو عينه نوع التمدن الحقيقي، فهل لم تقنع، أيها المطالع العزيز، بسلامة نيتنا وحسن طويتنا؟ بعد ما أمليناه عليك بكلامنا الأخير، جعلناه لك خاتمة خبر، فتمسكْ به ـ وفقنا الله وإياك ـ لأنك صرت تعلم أن تعليمنا العلوم الإفرنجية لا ينبغي عنه أن نصير بالضرورة إفرنجاً بعوائدنا ومصطلحاتنا وهيئتنا الاجتماعية، لأن الحقائق العلمية لا تختص بأمة دون أخرى. فليست دكانة الخياط الإفرنجي مدرسة التمدن العام؛ كلا! ولا تلك الطنبورة المكبسة تمثال التهذيب! فقد عرف آباؤنا، تحت العمامة العربية، مقداراً من العلوم الطبيعية والتعليمية والفلكية، قبل أن وجد لهذه العلوم اسم في لغات الإفرنج. وليس التمدن بقائم في شكل اللباس، ولا بنوع الطعام، حتى ولا بنوع مناولته، لأن الرومانيين أنفسهم كانوا يتناولون الطعام بأيديهم كالعرب. فالبدار لاقتباس ما عند الإفرنج من آثار المعارف والفنون، لا سرقة مختلفات الأكسام والعوائد. فإن الهيئة الاجتماعية (=المجتمع)، أو التمدن، قد يكيف إلى ما لا ينتهي، بحسب الروح الأهلي التي لكل أمة، وبحسب آدابها وفنونها، العقلية المختصة بها، كالشعر والفصاحة والتاريخ والفقه والمراسح (=المسارح) والجرنالات (=الصحف) والقصص الشعرية، وما شابه ذلك من الفنون الأدبية، التي هي حياة الهيئة الاجتماعية وقالب التمدن. فاقتصرْ على العلوم والفنون الأوروبية، واجتهد بإحياء التمدن الشرقي، على نوع موافق لروح الأمة العربية، المتأصل في آدابها وفنونها العقلية منذ أربعين جيلاً. وكنْ عربياً متمدناً، لا إفرنجياً غير تام، كي لا تنكرك العرب، ولا تعرفك الإفرنج، فتكون عرضة للمثل المضروب في الغراب، وتلتزم أخيراً، بالرغم عن أنفك، أن تستنكر قائلاً: وَي إذن لست بإفرنجي"(3).

جاءت الرواية العربية الأولى بصورة كتاب أخلاقي اجتماعي وضعه مؤلّفه بأسلوب قصصي ينتقد فيه بدقة الأخلاق والعادات(4) وهي تعنى باللقاء الأول مع الغرب، ذلك اللقاء الذي عرفته بلاد الشام قبل غيرها، فوجد طريقة إلى الأدب الروائي، ولم يكن المؤلّف يكتب دون أن يلحظ ما يترتب عليه من مهمة اجتماعية وأخلاقية، وذلك ما دعاه إلى الاهتمام بالبعد الاعتباري لروايته، التي كانت تتراوح بين نوع من المغامرة الارتحالية في أماكن متعددة، والأحداث المباشرة التي يراد بها التعبير عن جانب من عصر المؤلّف.

وقد وضعت رواية"وي. إذن لست بإفرنجي"السُنن الأولى للسرد الحديث الذي تتداخل فيه مسارات الحكاية بتعليقات المؤلف، وتدخلاته، ثم العناية البالغة بالحركة، والتنقل، والأفكار، وقلة الاهتمام بالبعد الإنساني الواقعي للشخصيات، وعدم مراعاة الترتيب الزمني للوقائع بدقة، وخضوع العلاقات بين الأحداث للصدفة وليس للعلة، بما يكشف سيادة العلاقات السردية على حساب العلاقات المنطقية بين الوقائع، وهذه السُنن اللغوية والسردية نفذت بمجملها إلى الرواية من المرويات الحكائية السابقة، وسوف تلازم الرواية العربية في طور نشأتها الأول.

3. مرّاش الحلبي و"غابة الحق": دمج التعارضات الأسلوبية وتمثيل العوالم المتعارضة.

في الفترة التي كان"الخوري"قد نشر روايته، كان"فرنسيس مرّاش الحلبي" (1835 ـ 1874) يعدّ نفسه لكتابة رواية من نوع مختلف، يصار التركيز فيها على القيمة الذهنية والرمزية للسرد، وبلغة لا تمتثل للموروث السائد إنما تحاول الاحتجاج عليه في التركيب والغاية، وتلك الرواية هي"غابة الحق"التي صدرت في عام1865، وكان"مرّاش" قد أصدر قبل ذلك في عام1861كتابا يستعين بالسرد وسيلة له، وهو"درّ الصدف في غرائب الصدف"ثم أصدر بعد "غابة الحق"بعامين كتابه"رحلة باريس" . وفي هذا نريد التأكيد منذ البداية أنّه ظل يتحرّك في مجال السرد الذي انصرف كليا إليه، كما سنجد ذلك في روايته"غابة الحق"التي كتب معظم فصولها أثناء إقامته في باريس.

اتفق معظم الدارسين الذين اهتموا بـ"مرّاش"على أنّه حاول التوفيق بين الوظيفة الفكرية للأدب والغايات الجمالية التي يوفرها السرد الأدبي، كما عبّر"شيخو"عن ذلك بقوله"إنّه جمع في روايته بين"الفلسفة والأدب"و"أودعها الآراء السياسية والاجتماعية على صورة مبتكرة"[5] . هذه الطريقة في الصوغ الأدبي هي التي جعلت"الفيكونت دي طرّازي"يقول عن الرواية بأنّها "كتاب أخلاقي وضعه على أسلوب القصة، وضمّنه انتقادا دقيقا للأخلاق والعادات"[6]، فيما وصفه"الزيّات"لذلك بأنه"أقدم دعاة التحديث، وأول رسل التجديد"[7].

ولم يجانب"مارون عبود" الصواب حينما أكد في عام1949، وبعد مرور75 سنة على وفاة"مرّاش" ، أنّه كان على قصر عمره"زعيما أدبيا ترك دويّا"وأنَّ روايته"غابة الحق"التي طبعت ستّ مرات حتى عام1990، قد كتبت على غرار"رؤيا يوحنا"كونها تبدأ بالحلم وتنتهي به، إنما هي طراز خاص، فالخيال فيها "يبلغ مداه الأبعد، وقد استولى فيه المؤلّف على الأمد. العرض والسياق جيدان، والقصّ يمشي على رسله، أما الأبطال فلا سمات لهم، ولم

يستعر المؤلف لشخوصه الأجساد التي تنبثق منها أعمالهم وآراؤهم وأفكارهم بل ناب هو عنهم جميعا، واكتفى بأسمائهم، ثم راح يقول بلسانهم ما يقول. وقد يُعذر على ذلك لأنّهم رموز لا أشخاص، ولكنه في كل حال مسؤول عنهم لأنّه خلقهم. أما العبارة فخيالية سهلة، ولكنه ينقصها شيء لتخرج ناتئة بارزة، إنّها كتلك الرسوم التي لم تفز بحظها الكامل من الألوان والخطوط، والإنشاء على ما فيه من خيال وصور قلّما نحسّ فيه تلك الحركة، ولا ذلك الزخم"(8).

تضمن رأي "عبود" جملة من الأوصاف والأحكام التي تصلح منطلقا لتحليل رواية "غابة الحق" ويمكن القول بأنّه أنصف الرواية حينما أبان مزاياها وعيوبها معا. وليس لنا الآن أن نتنقص من رأي "عبود"، فمن الصعب الحصول على أفضل منه في النقد العربي خلال الحقبة التي صدر فيها، تلك الحقبة التي شاعت فيها الانطباعات والأحكام، إلى ذلك فقد التفت إلى جملة من القضايا المهمة التي لم تكن مثارة آنذاك بصورة ملحّة، ومنها قضية الأسلوب السردي في الرواية، وقضية البناء، وقضية الخيال. فوجد تلازما بين العرض والسياق، ويفهم من ذلك أنّه كان يقصد الطريقة التي بنيت فيها الأحداث والشخصيات والخلفية الزمانية ـ المكانية لهما، وما يترشّح عن ذلك من سياق دلالي، سيؤكد "عبود" أنّه سياق رمزي. وبحسب المصلح السردي الحديث يمكن القول إنَّ "عبود" كان يقصد شيئا قريبا مما نعرفه الآن بالبنية السردية والدلالية للنصّ، مع ضرورة التأكيد بأنَّ هذه المصطلحات ودلالاتها ووظائفها لم تكن مثارة في النقد الروائي العربي في حياة "مارون عبود". وترد إشارته حول القصّ/ السرد الذي رآه سلسا مرسلا، وهي إشارة معبرة عما يتّصف به النص، ومن هذه الناحية فأنّه أنصف نصّا ظهر قبل أكثر من ثمانين سنة من الوقت الذي كتب فيه "عبود" رأيه.

وبعد كل هذا تظهر مجموعة من الطعون على الرواية، وفي مقدمة ذلك غياب التشخيص، وهذه الملاحظة على درجة بالغة من الأهمية فـ"مارون عبود" يتفهّم سبب ذلك كون الأشخاص في الرواية يحيلون على رموز، والمؤلّف انتقاهم لدلالتهم الرمزية، وليس لمماثلتهم نماذج واقعية، أو محاكاة للشخصيات المستعارة من الواقع، ولا تغيب هذه الملاحظة عن كل قارئ للرواية، فـ"غابة الحق" نصٌّ يتشكّل سرديا من منظومة متكاملة من الرموز، وهذا يفسر ملاحظة "عبود" في أنّ "مرّاش" كان يُنطق شخصياته بأفكاره هو، فالأفكار مصمّمة كجزء من الوظيفة الإصلاحية والانتقادية للنصّ، ولم يكن هذا أمرا غريبا عن فنّ الرواية بصورة عامة، فقد كانت الشخصيات حوامل دلالية لأفكار الروائيين إلى درجة تزاح فيها الشخصيات جانبا في كثير من المواقف، فيخاطب المؤلّفون القراء كأنهم جزء من البنية السردية للنصّ الروائي، وهذا يكشف عدم استقلالية الشخصية داخل النسيج الفني

للعمل الأدبي، وسيمرّ زمن طويل قبل أن يتحقق ذلك. الروائي ملزم بمراعاة السُّنن الثقافية للتلقّي في عصره، فهي التي تتحكّم في نوع الأدب الذي يجري قبوله، وكانت تلك الحقبة مشبعة بالسمات الأسلوبية التي أوجدتها المرويات السردية، فجاءت الرواية لتعبر عن استجابة مباشرة لتلك الشروط التي تفترض في الآداب السردية.

بدأت الرواية العربية كرواية إصلاح؛ لأنَّ ذائقة التلقّي كانت تفترض في المادة الحكائية أن تحمل رسالة أخلاقية، واستجابت الرواية لهذا الشرط، وبمرور الوقت بدأ ذلك المغزى الأخلاقي يتراجع، وتوارى شيئا فشيئا صوت المؤلّف الفردي ورؤيته وموقفة الفكري، وبدأت النصوص تعبر ضمنا عن القيم الثقافية، انتقلت الرواية من المستوى الفردي إلى المستوى الحواري.

ومن الجدير ذكره أنَّ"باختين"كان استقصى هذه الظاهرة، ورأى أنَّ روايات "دستويفسكي"، التي بدأت بالظهور خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وفي فترة قريبة من ظهور روايات"الخوري"و"مرّاش"و"سليم البستاني"، من أوائل الروايات التي بدأت تعرف تعدّدا في الأصوات، إذ وقع انفصال بين رأي المؤلف ورأي الشخصية، ففي تلك الروايات"يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية من نمط اعتيادي. إنَّ كلمة يتلفّظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماما مثل كلمة المؤلّف الاعتيادية. إنّها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقا لصوت المؤلّف. هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إنَّ أصداءها تتردّد جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلّف وتقترن بها اقترانا فريدا من نوعه، كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة الخاصة بالأبطال الآخرين"(9).

ظلت الرواية العربية، إلى النصف الأول من القرن العشرين تتعامل مع الشخصيات على أنها أقنعة رمزية للكتّاب، ومع أنَّ الرواية الحديثة بعد ذلك حاولت أن تدمج بين الرؤى الفكرية الخاصة بالمؤلّفين مع تلك الخاصة بالشخصيات، حينما جعلت البحث وظيفة من وظائفها، كما تجلّى الأمر في روايات"أُمبرتو إيكو"لكن ذلك لم يتضح أثره في الرواية إلاّ في وقت متأخر. كانت الشخصيات في السرد القديم تقوم بوظيفة القناع الذي يستتر خلفه الكتّاب. وأخيرا تأتي الملاحظة الخاصة بالأسلوب اللغوي، وهي ملاحظة تكشف استبداد المعيار اللغوي الموروث الذي تمرد عليه"مرّاش"، ولم يتمكّن"عبود"من تقديره، فمن الصحيح بالنسبة لـ"عبود"أنَّ"مرّاش الحلبي" كان ذا عبارة خيالية سهلة، لكنّها منقوصة في مكان ما، إنّها كالرسم الشاحب في خطوطه وألوانه، تغيب عن الأسلوب الحركة والزخم، ويقارن"عبود"بين أسلوب"مرّاش"وأسلوب كاتبين معاصرين له، فيقول"ليس للمرّاش

شقشقة تعبير أديب إسحاق، ولا هديره، ولا صحة تعبير الشدياق، ولا ظرفه، ولا تهكمه، لكنه أسمى خيالا منهما، وقد ذكرت هذين الاسمين لأنهما كانا سيدي الحقبة التي وجد فيها المرّاش"[10].

يحتاج التأكيد الأخير منا إلى وقفة قصيرة، فـ"مارون عبود" فيما يخص هذه القضية الدقيقة لجأ ـ لأنّه لم يجد نظيرا لأسلوب"مرّاش" ـ إلى المقارنة، وقادته المقارنة إلى ما يعدّ في ضوء التطوّرات الأسلوبية التي وقعت في العربية خلال القرن التاسع عشر ميزة خاصة للمرّاش وليس نقصا، فأسلوبه خلو من السمات التي ميّزت معاصرين له، هما الشدياق، وأديب إسحاق، إنّه أكثر بُعدا عن التصنّع، أكثر سلاسة، أكثر هدوءا، لا تفاصح فيه ولا شقشقة، وبعبارة"عبود"إنّه مفارق للحركة اللفظية الطنّانة، والزخم الذي يدفع به التوتّر اللفظي، وكل ذلك يغيب عن أسلوب"مرّاش" لأنَّ المرجعيات التي صاغت أسلوبه، وأثرت فيه مرجعيات فلسفية ودينية وعلمية، وبحسب "مارون عبود"هو متأثّر بالعلم والفلسفة أكثر من جميع كتّاب عصره، نزّاع إلى إصلاح المجتمع، يدعو إلى الأخذ بالحضارة الحديثة، أما ثقافته فمتأثرة بالدين، ولغته تكاد تكون لغة الكنيسة المستعربة حديثا"[11].

لم يتفرّد"مارون عبود"باستخلاص هذه الظاهرة، فقد كانت مثار انتباه مجموعة من الدارسين، بل إنَّ هذا الحكم استقاه"عبود"من"الحمصي"الذي أكّد منذ فترة طويلة أنَّ المرّاش" كاتب مبادئ وتفكير، وذو خيال مبدع، عبارته رقيقة، سهلة، ركيكة أحيانا، ليس لها نصاعة أديب إسحاق ولا هديره، ولا جزالة الشدياق وظرفه وتهكمه، غزير الأفكار، خطابي اللهجة في كل من شعره ونثره، ولعله أسبق كتّاب عصره للمطالبة بإنشاء دنيا جديدة يسودها السلام، ويرف عليها الوئام في كتابه"غابة الحق"[12].

ووصف"شيخو"أسلوبه بأنه يتميّز بـ"الترفّع عن الأساليب المبتذلة فيطلب في نثره ونظمه المعاني المبتكرة والتصوّرات الفلسفية، فلا يبالي بانسجام الكلام وسلاسته، فتجد لذلك في أقواله شيئا من التعقّد والخشونة مع الإغضاء عن قواعد اللغة"[13]. وفسّر رشيد عطا الله الأمر قائلا"أدى به حرصه على حفظ استقلاله الفكري إلى نبذ قوانين الإنشاء ظهريا وكسر قيود اللغة نفسها"[14].

لو نظرنا إلى أسلوب"مرّاش"في ضوء الاتجاهين السائدين في عصره، الأسلوب الذي ورث التصنّع وبالغ في تقليده، والآخر المرسل الذي ورث أسلوب المرويات السردية، فأننا سنجد أن أسلوبه يختلف عنهما معا، فمن ناحية أولى هو يختلف عن الأسلوب الأول؛ لأنّه يتجنب التصنّع البلاغي القائم على تعقيد لا مسوّغ له يحول دون التعبير الدقيق عن المقاصد، ولا يوحي بها إيحاء فنيا شفافا، ويتجنّب التكرار الإيقاعي في الجمل الذي يعبر عنه السجع، ويبتعد عن الإسهاب الذي تفرضه مقتضيات التصنّع والتسجيع، فجملته مصقولة، واضحة،

دقيقة، مباشرة، تتابع فيها الجمل في نوع من التلازم الهادف إلى التعبير عن فكرة، وليس إدّعاء مهارة، ومع أنَّ الأفكار تتلوّى أحيانا بسبب أنّها تعالج موضوعات جديدة، وقضايا غامضة بطبيعتها، لكنّه لا يلجأ إلى تقليد الأساليب المتصنّعة، ولا يستعين بالغريب؛ فأسلوبه مسترسل قريب إلى الأسلوب الثاني، لكنه ـ وهذه هي الناحية الثانية ـ أبعد ما يكون عن سهولته المتأتية من سهولة الأفكار فيه، وبساطته التي تنحدر من الصيغ الجاهزة، فأسلوب "مرّاش" في "غابة الحق" يتميز بالفخامة التي لا يقصد منها التعقيد، والوضوح الذي لا يهدف منه إلى التبسيط.

وينبغي الإقرار أنَّ هذه السمة الأسلوبية على وجه التحديد لم تكن، في حدود علمنا، واضحة في غير "غابة الحق". لقد كان الأسلوب التقليدي يحتضر ببطء، لكنه ينتفض أحيانا ليقاوم مقاومة شرسة على يد "اليازجي" و "عبدالله فكري" ـ على سبيل المثال ـ أما الأسلوب الحديث الذي يعدّ استمرارا لأسلوب المرويات السردية فأنّه يتشكّل شيئا فشيئا بعد أن راحت الكتابة الصحافية تمتص صيغه الجاهزة، وتعيد صوغه ليلائم مقتضيات التعبير السليم، وهكذا فإنَّ أسلوب "مرّاش" قد أدى وظيفتين معا، من جهة: عجّل بأفول الأسلوب الأول، ومن جهة أخرى: أضفى على الأسلوب الثاني عمقا ورونقا فكريا بعد أن كان أسير المرويات الشعبية التي هي تمثيل لمخيال يبتعد تماما عن أي صياغة تركيبية غامضة إن في الأفكار أو في التعبير.

ليس من الخطأ القول إنَّ أسلوب "مرّاش" كان خاصا، ومبكّرا في قدرته الاستكشافية على تدشين الأسلوب الأدبي الذي شاع في العربية بعد ذلك بنصف قرن. فقد وصف باحث متخصص في أدبه ذلك الأسلوب بأنّه: ثورة في عالم الأدب في زمانه. . . فهو بسيط غير متكلف، فلا يتحرّز عن استخدام المفردات العامية أحيانا، فهو من هذه الناحية يوصف بأنّه فلكلوري، وهو أسلوب رومنسي كونه مملوءاً بالاستعارات الجميلة القائمة على مبدأ التشخيص، ومن هذه الناحية يمكن اعتبار المرّاش السلف المؤثّر في أدب جبران خليل جبران، هذا فضلا عن شيوع الروح العلمي في ذلك الأسلوب بسبب دراسة المرّاش للطب[15]. وهو أسلوب تشبّع بالمؤثّر الأدبي الرومنسي" في استخدامه الرموز والرؤى والنثر التوراتي، إلاّ أنّه مزج هذا الدخيل بتعابير قرآنية، وأبيات من الشعر القديم"[16].

تعدّ "غابة الحق" من التجارب الروائية المبكرة التي تستند فيها الأحداث والشخصيات إلى رؤية كلية خاصة بالمؤلف تهدف إلى تمثيل فكرة التغيير الاجتماعي، ومن هذه الناحية فقد سبقت كثيرا من الروايات التي كانت تعرض أحداثها بمعزل عن الخلفيات الفكرية إن لم نقل إنّها بلا خلفيات فكرية، إنما مجرد سلسلة من الأحداث الشائقة، فيما تنخرط "غابة الحق" في معمعة مشكلات التحديث والعدالة والاستبداد والصراع بين مفاهيم الحرية

والعبودية؛ فحدث الرواية مصمّم لكشف الصراع المستحكم بين مملكة التمدّن وشعارها الحرية ودولة العبودية وشعارها التوحش، والشخصيات تتوزع لتمثيل هذا الصراع الذي كان من الشواغل الفكرية الكبرى عند "مرّاش". فهي "رواية رمزية موضوعها الاجتماع الإنساني وما يعرض له من ألوان السلم والحرب والعدل والحرية والعبودية والتمدن والتوحش"[17].

التدقيق في هذه الثنائية التقليدية التي تستمد أصولها من الفكرة الموروثة عن العالم المنشطر بين قوى خيّرة وأخرى شرّيرة يكشف أنّ "مرّاش" مازال ينظر إلى التاريخ تلك النظرة النمطية القائمة الثنائيات الضدّية بين الفكر والواقع. ولكنه لا يقف عند حدود تمثيل ذلك التنازع الثابت الذي صورته المرويات السردية، إنما، وربما يحدث هذا لأول مرة، يقيم حوارا بين الثنائيتين تنتهي لصالح مملكة التمدّن، بعد أن يتدخّل الفيلسوف فيكشف أنّ الحوار وليس الحرب هو الوسيلة المناسبة لنقض التضادّ بينهما. ولعل هذه القضية على غاية من الأهمية في سياق تلك الحقبة التي كانت الآداب تعبر فيها عن نوع من الصراع الدائم بين هاتين الفكرتين.

تتضمن "غابة الحق" أكثر من مستوى سردي، فإطارها العام ينتظم من خلال حلم الراوي الذي يستعين بالسرد الذاتي لتقديم عالم تعرض أحداثه وشخصياته بأسلوب يمزج بين المشاهد المسرحية والصيغ الحوارية الطويلة التي تذكر أحيانا بالمحاورات السقراطية لأفلاطون التي لا تتغير فيها المشاهد، ولكن تتنامى فيها الأفكار عبر الحوارات التي تسعى لتوليد تصوّرات مختلفة عن الأحداث. وقد وصف "روجر ألن" تلك الشخصيات بأنّها "ترمز لصفات مجرّدة أكثر من كونها عوامل تغيير حيوية"[18].

يقوم الحلم في الرواية بتأطير الحدث، ويتوارى الراوي ـ الحالم، لينبثق عالم "غابة الحق" من مشاهد طويلة وشاملة تكشف نوع الصراع بين الأفكار الدالة على تصوّرات سياسية واجتماعية معينة، وهنا تتسرّب أفكار "مرّاش" في سياق حوار الشخصيات التي ترمز إلى أفكار أكثر مما تحيل إلى عناصر سردية بذاتها.

ويمكن اعتبار هذه المستوى من الأحداث هو المستوى الثاني، ولا نعدم في تضاعيفه ظهور مستوى ثالث يعبر عن تجارب اعتبارية للشخصيات، ومثال ذلك تجارب العبدين ياقوت ومرجان التي تُعرض برؤى سردية ذاتية لتبيّن نوع التحوّل الذي طرأ على علاقات الشخصيات فنقلها من علاقات الاستعباد إلى عالم الحرية. وهذا التركيب السردي المختلف عن نظائره في تلك الحقبة يضفي على "غابة الحق" قيمة فنية خاصة، فالقصدية في التركيب تخدم الرؤية الخاصة بالمؤلّف الذي جعل من أحداث الرواية، وبالمستويات السردية التي أشرنا إليها، تقوم بتمثيل فكرته عن الحرية والعبودية، وعن التمدن والتوحش، وأخيرا، وهذا هو المهم فيما نرى، الدخول في حوار يقود إلى ذوبان أطراف الثنائية، وتنتهي الرواية دون

احتمال لانبثاق فكرة شريرة مرة أخرى، فقد نجح السرد في إعادة ترتيب العلاقات بما يؤدي إلى فكرة واحدة.

تتجلّى القيمة الفنية لرواية "غابة الحق" ليس من دلالتها الإصلاحية، إنما من أنّها نهضت بمهام ثلاث، الأولى: التخلّص من أسر الأسلوب المصنّع، وتخطيه إلى أسلوب دقيق ينضح بالأفكار والمعاني، ويعبر عنها، والثانية: في أنها ركّبت جملة من العناصر السردية تركيبا مختلفا عن المرويات السردية الشائعة التي تقوم على المصادفة والتشويق، وغياب الأسباب، وأخيرا: قامت بما نراه أمرا على غاية من الأهمية، ألا وهو التمثيل السردي لقضية اجتماعية معقّدة، وهي: التعارض بين مفهومي الحرية والعبودية، والوصول إلى حل لهذه القضية المعقدة.

4. سليم البستاني: إعادة تركيب الموروث السردي.

في الوقت الذي عرفت فيه رواية "غابة الحق" وشاعت، كان "سليم البستاني" (1846 ـ 1884) يتأهب للقيام بتأليف أول سلسلة متكاملة من الروايات في تاريخ الأدب العربي، تلك السلسلة القائمة على الحركة والمغامرة التي بدأها بروايته "الهيام في جنان الشام" وظهرت ابتداء من العدد الأول من مجلة "الجنان" الذي صدر في بيروت خلال شهر كانون الثاني/ يناير من عام1870، وقد ختم الرواية بالفقرة الآتية المعبّرة عن الفهم الشائع للرواية في أول أمرها، كما يراها "البستاني" "إنني أرجو مطالعي هذه الرواية أن يعاملوني بالعفو والصفح، إذ انني مع تراكم الأشغال، لم أقدر أن أتفرّغ حقّ التفرّغ لكتابتها، فكنت أقدّمها للطبع مسودة بدون تنقيح ولا تبييض. وقد اعتنيت بجمعها من صفات الفضلاء والرذلاء والعقلاء والجهلاء، ولم أترجمها عن أعجمي، ولا نقلتها عن عربي. والمأمول أنَّ الزمان يمنّ علي بزمان يمكنني من أن أقدّم لقراء (الجنان) 1871رواية حبيّة تاريخية، موضوعها (زنوبيا) ملكة تدمر، وكان الفراغ من كتابتها في مدينة بيروت، في اليوم التاسع والعشرين من شهر تشرين الأول1870 للميلاد حساباً غربياً"[19].

تصلح هذه الخاتمة مفتاحاً للحديث عن أمور وردت فيها، وأخرى تثار ضمناً كجزء من السياق اللازم لمنح هذه الخاتمة أهميتها، ويحسن أن نبدأ بما تثيره دون أن تصرّح به، وفي مقدمة ذلك التلازم بين الكتابة الصحافية والكتابة الروائية، ولم يقتصر ذلك على "سليم البستاني" وحده، أو التأليف الروائي العربي في منتصف القرن التاسع عشر وما بعده، كما نلاحظ ذلك عند "خليل الخوري" الذي دشّن ذلك التقليد حينما نشر روايته "ويّ. إذن لست بإفرنجي" في جريدته الأدبية الخاصة "حديقة الأخبار" كما أشرنا من قبل، إنما كان الأمر تقليداً شاع في القرن التاسع عشر. ففي الفترة ذاتها التي كان ينشر

فيها "الخوري" و "البستاني" رواياتهما متسلسلة في "حديقة الأخبار" ثم "الجنان"، كان "دستويفسكي" (1821 ـ 1881) ينشر رواياته الكبرى في الصحف والمجلات الروسية، وكان يتعرض لمضايقات قضائية لأنّه لا يستطيع في بعض الأحيان تسليم فصول تلك الروايات إلى المطابع قبل الموعد المحدّد للصدور الدوري لتلك المطبوعات؛ الأمر الذي يفقد مصداقية وعودها للقراء، أو يحول دون تغطية صفحاتها. وكثير من فصول أشهر رواياته كتبت بسرعة تحت تهديد الدعاوى القضائية، أو الإلحاح المباشر من أصحاب المجلات من أجل إكمال السلسلة المتفق عليها حسب العقود بين المؤلف والمجلة. وهو أمر لا يرد ذكره مع "الخوري" و "البستاني"؛ لأنّهما كانا ينشران في صحف ومجلات تعود إليهما.

ومعروف أنَّ "ديكنز" (1812 ـ 1870) كان أيضاً في إنجلترا يواظب في تلك الفترة، أو قبلها بسنوات قليلة على نشر رواياته في الصحف والمجلات البريطانية، ولا يقتصر الأمر على روسيا وإنجلترا، إنما شمل فرنسا وألمانيا وإيطاليا وغيرها، إلى درجة يصعب فيها الفصل بين تلازم النشأة المشتركة للصحافة ـ وبخاصة الأدبية ـ والرواية، وكان ذلك شائعاً طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر في الأدب العربي، فقد احتضنت "حديقة الأخبار" و"الجنان" و"البشير" و"حديقة الأدب" و"المقتطف" و"الهلال" و"المشرق" و"المنار" وغيرها ـ وكلها صدرت قبل مجيء القرن العشرين ـ الكتابة الروائية على نحو ما كان جارياً في العالم آنذاك، وذلك قبل مدة طويلة من الانفصال النسبي بين الصحيفة أو المجلة والرواية، حينما بدأ في وقت متأخر نشر الروايات بكتب مستقلة.

ذهب باحث تخصّص في دراسة مجلة "الجنان" إلى أنّها "المجلة العربية الأولى في العالم العربي التي اهتمت بالروايات المصنّفة منها والمترجمة والقصص التاريخية والأقاصيص والملح"[20]. على أنَّ الأمر المثير أنَّ النشر المتسلسل لروايات تقوم على المغامرة والحركة المطعّمة بالغرام كان يجذب المتلقّين ويشدّهم لمتابعة تلك الدوريات، وذلك ما دفع بعض الأدباء، بسبب الإقبال المتزايد من القراء على تلك الروايات، إلى التفكير بإصدار دوريات خاصة بالرواية، وهي كثيرة ـ وقد ذكرنا بعضها في الفصل السابق في سياق الحديث عن العلاقة بين الصحافة والرواية ـ وكلّها ظهرت في الفترة التي أشرنا إليها والسنوات الأولى من القرن العشرين، وقد أحدثت هذه الدوريات حركة غير مسبوقة في تنشيط عملية التأليف والتعريب الروائي، ونُشرت فيها مئات الروايات بين مؤلفة ومعرّبة، وهي دون غيرها التي لعبت دوراً حاسماً في تطوّر هذا الفن وإشاعته ونشره والتعريف به. ومن المؤكد أنَّ "سليم البستاني" كان من النخبة الرائدة في هذا المجال، ففي غضون أقل من عقد ونصف من السنين، وفي سن الثانية والعشرين بدأ بإنجاز ما أصبح فيما بعد أول سلسلة متكاملة من الروايات العربية القائمة على المغامرة والحركة.

وتشير الخاتمة بوضوح إلى أنّه كتب الحلقات نصف الشهرية لرواية "الهيام في جنان الشام" خلال الأشهر العشرة الأولى من عام1870، فاكتملت الرواية في نهاية تشرين الأول/ أكتوبر من العام نفسه، وهذا يؤكد أنّه كان يواصل الكتابة والنشر دون الأخذ بالحسبان للاتجاهات المحتملة لأحداث الرواية، فهو يكيّفها لحاجة المجلّة وتتابع النشر، وترد إشارات في تضاعيف الرواية إلى أنَّ بعض أحداثها وقعت في العام السابق1869. وحينما وافته المنية في عام1884 كان قد خلّف، في الأقل، تسع روايات جميعها نشرت في "الجنان" بين الأعوام1870و1884. وهي على التوالي فضلاً عن "الهيام في جنان الشام" و"زنوبيا" التي أشار إليها في الخاتمة المذكورة: "بدور" و"أسماء" و" الهيام في فتوح الشام" و"بنت العصر" و"فاتنة" و"سلمى" و"سامية". هذا فضلاً عن مجموعة من المسرحيات مثل "قيس وليلى" و"الإسكندر" و"يوسف واصطاك". وكان مجيداً للإنجليزية والفرنسية والتركية.

تفصيل ما أثارته ضمنياً خاتمة الرواية ينقلنا الآن إلى ما صرّحت به، وفي مقدمة ذلك الركاكة الأسلوبية للنصّ طبقاً لمعايير البلاغة التقليدية، ثم حرّية المؤلّف في اقتحام السياق السردي للرواية، واستبعاد الراوي، ومخاطبة القارئ مباشرة، والكشف عن الظروف الخارجية التي احتضنت نشأة النصّ، واستغلال ذلك للإعلان عن رواية جديدة ذات حبكة "حبية ـ تاريخية". ولجأ "سليم البستاني" في هذه الرواية إلى إحدى أشهر الحيل السردية في الرواية، وهي الادعاء بواقعية الأحداث، ومطابقة الوقائع الخطابية للوقائع الحقيقية، وهو ما يصطلح عليه بـ"السرد الكثيف" إذا يخترق الراوي السرد، وينطق باسم المؤلّف مباشرة، وهي تقنية إيهام سردية كانت شائعة في الرواية طوال القرن التاسع عشر، لكنها تكشف حقّ المؤلّف في التعبير المباشر عن أفكاره في ذلك الوقت. قال "البستاني" بأنّه أجّل وضع خاتمة للرواية بانتظار أن "يمنّ عليّ الزمان بخبر صحيح عن نهاية الحبيب والحبيبة، وكنتُ أخشى أن يبلغني خبر موتهما، أو موت أحدهما؛ لأنّه معلوم أن خبر عدم توفيقهما، هو ما يكدر المطالع ويكدّرني"[21]. وسنجد أمرا مماثلا عند "جورجي زيدان" فيما بعد.

جرى دمج الظروف المحيطة بالتأليف مع أحداث النصّ، في الرواية على نحو يبدو بريئا، فلم يرد منه المؤلّف خدعة حقيقية للإيهام بين الراوي والمؤلّف، إنما القصد منه ـ فيما نرجّح ـ كشف ملابسات التأليف الأدبي، وربما فهم طبيعة التمثيل السردي في بداية أمره، وربما بهدف التشويق، وهو فهم أولي لم يرتق بعد إلى الوعي بأهمية التمثيل السردي كما انتهى إليه الأمر في الرواية العربية في الفترة اللاحقة. وهذا الأمر كان شائعاً آنذاك، ويكشف عن غياب الحدود الفاصلة بين العالمين الواقعي الخاصّ بالمؤلّف والتخيّلي الخاصّ بالراوي، فكان الاجتراء على الأخير قائماً، وكلّ هذا مختلف عن الصيغ التي يلجأ إليها السرد الكثيف

لتمرير الخدع السردية التي منها إيهام المطابقة بين العالمين المذكورين وبين المؤلف والراوي وغير ذلك.

كل ذلك سيقربنا إلى الموضوعين الأكثر أهمية في هذه الخاتمة، وهما براءة التأليف الخاصّة بالرواية ومضمون العالم التخيّلي فيها. فـ"البستاني" يؤكد أنها من تأليفه، فلا هي ترجمة عن "أعجمي" ولا اقتباس عن "عربي" والحقيقة فإنَّ هذا التأكيد الذي يحرص المؤلّف على تثبيته، يفضح نمط التأليف والتعريب والاقتباس الذي كان شائعاً في تلك الحقبة، فقد كان التعريب لا يراعي الدقة ولا الأمانة، وغالباً ما تؤخذ الهياكل العامة للنصوص الروائية ثم تغير الوقائع الجزئية والتفصيلية حسبما يرتئي المعرّبون، فتغير أسماء الشخصيات والأمكنة والأزمنة والأحداث، وتكيّف الموضوعات حسب الحاجة، ونادراً ما يشار إلى كل ذلك، فتغير النصوص ولا يذكر أسماء كتابها، وبها تستبدل أسماء المعرّبين أو المؤلّفين، وهو أمر يشمل التعريب والاقتباس على حد سواء، وبهذا كانت تطمس الخصائص البنائية والأسلوبية والدلالية للنصوص الأصلية، ويحلّ محلّ ذلك ما يراه المؤلّفون أو المعرّبون مناسباً، وتحذف العنوانات الأصلية، أو تغير جزئياً، ويُستبعد المؤلّفون الأصليون، وتتداخل النصوص ومرجعياتها، وتستغل لإقحام أحداث جديدة، وأشعار لا علاقة لها بالمتون الأصلية، وهذا أمر مارسه عدد لا يحصى من الكتّاب في تلك السنوات المبكرة من التأليف والتعريب، ونجد أمثلته عند الكتّاب في بلاد الشام ومصر. وظل شائعاً إلى العقود الأولى من القرن العشرين. ولا يكاد معرّب يستثنى من ذلك بداية من" الطهطاوي" وصولاً إلى "حافظ إبراهيم" و"الزيات" فضلا عن أعداد كبيرة من كتاب الروايات، وقد عرضنا لكل ذلك بالتفصيل من قبل. وكان" البستاني" يريد تبرئة نفسه من هذه التهمة التي لم تكن مستكرهة آنذاك، وقد شاعت في العقود اللاحقة.

وأخيراً تجيء إشارته التي تخصّ مضمون العالم التخيلي في روايته، وهي إشارة على غاية من الأهمية، ولا تقتصر على هذه الرواية، إنما على رواياته الأخرى، بل ومجمل التأليف الروائي في ذلك الزمن. فالعالم التخيّلي منمّط ومنشطر على نفسه، إنّه مبني على نماذج تجريدية متعارضة طرفها الأول تم تشكيله من عالم "الفضلاء" و "العقلاء" وطرفها الثاني تم استعارته من عالم "الرذلاء" و "الجهلاء" وهكذا فقد بثّ التناقض الأخلاقي بين النموذجين، وسيكون هذا التناقض هو الحافز لحركة الأحداث، والناظم لخصائص الشخصيات، وهو الخلفيّة التي تُعرض عليها نوازع الخير والشر في صراع مرير قاسٍ وطويل، عماده التضحية والمغامرة والوفاء والإخلاص والصدق من جانب، والخداع والتضليل والكيد والكذب والأنانية من الجانب الآخر.

وبناء على الفرضية الأخلاقية التي تطرح كمسلّمة لا شك فيها، فإنَّ كلّ عناصر البناء

الفني في النصّ تكون رهينة الأفق الأخلاقي للمعنى، وتتحرّك في مسار ثابت ينتهي دائماً بانتصار الخير، وهزيمة الشرّ، وعلى الرغم من أنّ الحبكة النصّية تطرح إمكانيات متعدّدة للتشويق والإطناب وتعويق لحظة الظفر النهائية، فإنّ النتيجة هي فوز الأحباب والعشاق والأخيار من الفضلاء والعقلاء، وخسارة المعارضين من الأدنياء الذين هم وحدهم الرذلاء والجهلاء في عالم يحتاج إليهم كعلامة سوداء، ليظهر الخير الأبيض. وخلف كل حركة وموقف ثمة تضادّ دلالي وبنيوي، للإيهام بأنّ عالم الحكاية هو عالم الحياة، فالأخيرة تحتاج دائماً إلى العبرة والموعظة، ذلك ما كان يشغل الفكر القديم، ويشكّل صلب فرضياته الفكرية والأدبية والدينية والأخلاقية، وقد تجلّى في المرويات السردية العربية التي جهزت الرواية العربية في أول نشأتها بنظام دلالي مقنّن وكامل ومتلازم العناصر.

هذا الأمر يُدعم لدى "البستاني" والروائيين اللاحقين بإشارات لا تغفل عن الوظيفة الأخلاقية للرواية، فهو يحدد في رواية أسماء "وظيفة الرواية في عصره بالصورة الآتية "المقصود من روايات كهذه الروايات إصلاح الهيئة الاجتماعية ببسط المبادئ الصحيحة "[22]. وذلك أمر يرد أيضا في رواية "بدور" التي يؤكد فيها أنّه ينبغي للروايات أن تكون "موافقة لمشرب الشبان، مع المحافظة على الآداب، ومجانبة كل ما يهيج الأميال الفاسدة "[23]. ويطّرد في معظم رواياته، فالوظيفة الأخلاقية للرواية حاضرة في ذهنه، والمقصود من كتابتها ونشرها، هو "غرس الآداب في القرّاء "[24]. وهدفها "تمكين الأهالي من الحصول على فكاهات جامعة بين أسباب الملاهي والنفع "[25]. وفي ضوء كل هذا تفهم إشارة "روجر ألن" التي ذهب فيها إلى أنّ "البستاني" في رواياته بدأ "الخطوة الأساسية لتهيئة قرّاء لذلك النوع الأدبي، وذلك بالربط بين عناصر الترفيه وعناصر الإرشاد في عمل واحد "[26].

يعرف "البستاني" أنّ تلك الوظيفة وذلك الهدف لا يتحققان إلاّ بحدث مداره حكاية حب يحتضنها سياق ثقافي عام؛ فالحقائق التي يتقصّد الروائي إرسالها إلى المتلقّي لا تُقبل إن لم ترفق بحكاية مشوّقة، ولهذا يحرص على التأكيد بأنّ كثيرا من القرّاء لا يحبون الحقائق المفيدة، بل يكتفون بالوقوف على خبر العاشق والمعشوقة، و"هذا خطأ مبين؛ لأننا لا نقدر أن نفهم حقيقة مركز العاشق ولا مركز المعشوقة، ولا الحوادث الجارية، ما لم نقف على تواريخ أزمانهم وعلى عاداتهم وحروبهم، هذا وكم من فائدة تاريخية يحصل الإنسان عليها بواسطة روايات، فيكون قاصدا الوقوف على خبر المتحابّين، فيعثر بحقيقة تاريخية أو نتيجة حكمية أو إصلاح أو تنكيت يلزمه أكثر من غيره، فالضجر من الكلام عن هذه الأمور في بلاد ظروفها كظروف بلادنا خطأ عظيم "[27].

وتكرّر الأمر ذاته في روايات أخرى. وكان "البستاني" شأنه شأن معظم الروائيين في

النصف الثاني من القرن التاسع عشر يوقف مسار الأحداث، ويتدخّل لإبداء أفكاره الخاصّة، فيما له صلة بوظيفة التمثيل السردي في النصوص، وهذه ظاهرة كانت شائعة منذ"خليل الخوري"و"مرّاش"وظلت إلى"زيدان"و"هيكل"وما بعد ذلك.

اختزل العالم التخيّلي في روايات"سليم البستاني"بأحداثه وشخصياته ونظامه الدلالي إلى نماذج أخلاقية متنازعة شديدة الشبه بعالم المرويات الخرافية والسيرية الموروثة، وتتجلّى الفكرة المهيمنة من خلال الصراع بين النماذج المُجسّدة للفضائل والرذائل، ففي رواياته التسع التي ذكرناها تقوم الحبكة السردية على تعارض نوايا ورغبات وإرادات ورؤى وتطلّعات، وتتركّب الأحداث لتبرهن على أنَّ المصالحة بين عالمي الخير والشر مستحيلة، ولا بد من هزيمة الأشرار ليستقيم شأن العالم الفني التخيّلي.

تواجه الشخصيات الخيّرة والشريرّة قدرها المحتّم، فهي مدرجة كوسائل لإثبات نظرة أخلاقية للعالم، وموتها في هذه الرواية وانبعاث أشباهها في الرواية الأخرى، وظهور هذه واختفاء تلك، هو أمر مقدّر كتعاقب الليل والنهار. فالنهاية هي ليست ختام فكرة فلسفية، إنما إقفال لحادثة في سلسلة من الحوادث الرتيبة المتتالية التي لا تمايز جذرياً فيما بينها، إنما تنويعات ضئيلة جداً في درجة اختلاف الوقائع وليس النسق البنائي والدلالي فيها. فثمة تصميم ثابت يفضي دائماً إلى نتائج معروفة؛ لأنَّ نظام القيم الموزع في النصوص يتكرر فيها جميعاً بوتيرة واحدة فلا يجوز الاعتراض عليه، فالخيّر فاضل ومتسامح ولا يحقّ له إلحاق الأذى بالآخرين، والشرّير مخادع ومضلّل وطامع، ولا يحق له أن يقوم بعمل خيّر. ولابد للمتلقّي أن ينحاز إلى نماذج الخير، ليشارك في صوغ عالم عادل مُطهّر من دنس الأشرار.

ويسود التشكيل الثنائي تلك النماذج، ففي الرواية الأولى "الهيام في جنان الشام" يتأسّس التعارض بين "وردة" و"سليمان" رمزي الخير، و"البدو" و"الأوباش" رمزي الشر، وهو الأمر الذي يتواتر ظهوره كنسق مغلق في بقية الروايات. فـ"أسماء" و"كريم البغدادي" في رواية "أسماء" يقابلهما ويعارضهما "بديع" و"بديعة". و"ريمة" و"ماجد" في رواية "بنت العصر" يقابلهما ويعارضهما "جميلة" و"أنيس"، وهكذا الأمر بالنسبة لـ"فؤاد" و"فاتنة" و"سلمى" و"راغب" و"سامية" و"فؤاد" في الروايات الثلاث الأخريات، فهم جميعاً يواجهون على التوالي "مراد" و"صابر" و"المأمور العثماني" و"صالح"و "واصف" و"فائز".

وحتى في الروايات التي تستثمر الموضوعات التاريخية فإن الثنائية الضدّية هي النسق المهيمن، فـ"زنوبيا" و"جوليا" في مواجهة "الإمبراطور أورليانوس" والقادة الرومان. وفي روايتي "بدور" و"الهيام في فتوح الشام" تظهر "بدور" و"عبد الرحمن الداخل" في الرواية الأولى، و"سلمى" و"سالم" في الثانية، بمواجهة "الخليفة السفاح" و"القرصان"

و"جوليان" و"أوغسطا" على التوالي. على أنّه في الرواية الأخيرة يدعم نسق التضادّ الصراع الأكبر بين"المسلمين"من جهة و"الرومان"من جهة أخرى في أثناء عملية فتح بلاد الشام. إلى ذلك فإنّ نماذج الخير ونماذج الشر تتقوّى بشخصيات تساعدها في إنجاز أفعالها. ولا تخلو رواية من هذه الشخصيات الثانوية التي تسهّل للأبطال أعمالهم، وتحقق لهم رغباته، وتستخدم ضدّ خصومهم، وهو أمر شديد الشبه بما ظهر في السير الشعبية والمرويات الخرافية.

حينما ندقّق النظر في البناء الفني لروايات"البستاني"التأسيسية، وروايات معاصريه طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، نجد أنّه بناء قائم على هذا النسق المغلق من الأحداث المعبرة عن أفكار ثابتة وجاهزة، على أنّ"البستاني"ومجايليه، كانوا يستثمرون ذلك النسق لبث بعض الأفكار الإصلاحية، والحال فنقدهم كان خاصاً بالسلوك، ولم يصل إلى الأفكار المولّدة لتلك الأنساق المغلقة، وكما يقول"ميشيل جحا"فالهدف الذي كان يتوخّاه"البستاني"من نشر رواياته هو"الموعظة، وأخذ العبرة والإصلاح الاجتماعي الذي كان يسعى إلى تحقيقه"ورواياته"تجمع بين التسلية والترفيه والترويح عن النفس والفائدة والغاية منها تربوية وتعليمية وتثقيفية"(28).

سيمرّ وقت طويل قبل أن تنهار تلك الأنساق المغلقة، وتتحرّر الرواية العربية من هيمنة الفكر القديم. ومما اهتم به أولئك الكتّاب، وعلى رأسهم"البستاني"ثم"جورجي زيدان"فيما بعد، هو نقد السلوك والعادات، والدعوة للأخذ بالتمدّن الغربي في مظاهره الخارجية التي كانت قد انتشرت في ربوع بلاد الشام ومصر وبلاد عربية أخرى. ولذلك فإنّ"طرّازي"في تقويمه للبعد الإصلاحي المبثوث في روايات"البستاني"، يذهب إلى أنّ قلمه كان"أعظم ترجمان للتمدن الغربي في ديار الشرق"(29).

وهذه الملاحظة، بذاتها، لم تفت"محمد يوسف نجم"الذي خلص إلى تقويم تلك التجربة الروائية الرائدة بقوله"هي أول نتاج ضخم في أدبنا، وعلى الرغم من الإطار الرومنطيقي الصريح الذي يلفّها وما يفرضه من المبالغات والصدف والبعد عن الواقع وفتور الشخصيات وبُعدها عن الطبيعة الإنسانية، وجفاف العرض وضعف الأسلوب، لا نستطيع إلاّ أن نسجّل لصاحبها فضل السبق في هذا الفن، وتنبيه أذهان الكتّاب إليه، ولفت نظر عامّة القراء إلى ما يحويه من لذة وفائدة. وعيب "البستاني"الأول أنه كتب ليعظ ويُصلح، لا ليحقّق مُثلاً فنية، نصبها أمام عينيه. وهذا العيب تخفّفه معرفتنا لروح الأدب في هذه الفترة، فقد كان الأدباء.. ينتجون الأدب على اختلاف ألوانه لتحقيق غاية اجتماعية هي الإصلاح والتهذيب"(30).

وفي سياق لا يتقاطع مع هذا الرأي، قال باحث آخر"من الحق أن نقرّر أنّ السمات

الفنية لم تكتمل لدى البستاني، إذ نفتقد الروابط والتحليل والاستبطان، ونلتقي بالسطحية والتفكّك والتناثر والعظة وعدم رسم الشخصيات، والمباشرة، والتاريخ، والجغرافيا، والاجتماع... الخ، فكأن مهمته الصحفية قابعة في عمله هذا، كما نلتقي بالسجع والإطالة والمصادفات والتضخيم والتهويل، مما يجعل عمله بداية تمهيدية لا عملا فنيا قصصيا ناجحا"(31).

5. علي مبارك: علم الدين وتعطّل الميثاق السردي.

في هذا الجو المشبع بالأهداف الاعتبارية، لا يمكن للنصوص الأدبية أن تنأى عن الانخراط في وظائف متّصلة بالسياق الثقافي العام للعصر الذي ظهرت فيه، فهي، كما يذهب "آيزر" تشكّل رد فعل للمواقف المعاصرة لها، وتلفت الانتباه إلى المشكلات التي تحدّدها معايير عصرها، على الرغم من أنَّ تلك المعايير لا تقدم حلولا لها(32). وقد استشعر نخبة من الكتّاب بأنَّ السرد يصلح وسيلة لتمثيل الأهداف الاعتبارية، نجد ذلك واضحا في المقدّمة التي وضعها "علي مبارك" (1823 _ 1893) لكتابه "علم الدين" وجاء فيها "وقد رأيت النفوس كثيرا ما تميل إلى السِّيَر والقصص وملح الكلام، بخلاف الفنون البحتة والعلوم المحضة؛ فقد تعرض عنها في كثير من الأحيان؛ لاسيما عند السآمة والملال من كثرة الاشتغال وفي أوقات عدم خلو البال. فحداني هذا أيام نظارتي ديوان المعارف إلى عمل كتاب أضمّه كثيرا من الفوائد في أسلوب حكاية لطيفة، ينشط الناظر في مطالعتها، ويرغب فيها رغبته في ما كان من هذا القبيل، فيجد في طريقه تلك الفوائد ينالها عفوا لا عناء، وحرصا على تعميم الفائدة وبث المنفعة، فشرعت في جمع هذا الكتاب، مستمدا من عناية الله.. فجاء كتابا جامعا، اشتمل على جمل شتّى من غرر الفوائد المتفرقة في كثير من الكتب العربية والإفرنجية، في العلوم الشرعية والفنون الصناعية وأسرار الخليقة، وغرائب المخلوقات وعجائب البر والبحر، وما تقلّب نوع الإنسان فيه من الأطوار والأدوار في الزمان الغابر وما هو عليه في الوقت الحاضر.. على نمط يسمو من السآمة، ولا يميل إلى الملالة، مفرغا في قالب سياحة شيخ عالم مصري، وسِم بعلم الدين مع رجل إنكليزي، كلاهما هيان بن بيان، نظمهما سمط الحديث لتأتي المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوروبية"(33).

تلمح هذه المقدمة إلى جنس كتاب "علم الدين" الذي ظهر في عام1882 فالمؤلّف يشير إلى أنَّ هدفه فيه: الفوائد المتفرّقة في كثير من الكتب العربية والإفرنجية، في العلوم الشرعية والفنون الصناعية وأسرار الخليقة. والإطار السردي المتقطّع والرتيب إنما جاء بهدف تجنّب السآمة والملال من كثرة الاشتغال وفي أوقات عدم خلو البال. ويكاد الكتاب يكون موسوعة تتضمن المعارف السائدة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بداية من المعلومات الجغرافية والتاريخية والعلمية والدينية في العالمين الشرقي والغربي، وصولا إلى استخدام

البخار في تسيير القطارات، وتكاليف بناء السكك الحديد وأطوالها في العالم، وحديث مفصّل عن مواسم الأعياد، والخانات، والفنادق، والبريد، والملاحة، والبراكين، والمسرح، والقهوة، والحشيش، واللؤلؤ، والحشرات، والحيوانات، والجيولوجيا، وعشرات الموضوعات الأخرى، ومنها علوم اللغة العربية، وتاريخ العرب، وقضايا فقهية ودينية، وشرح العادات الاجتماعية والأخلاقية وغيرها.

وتختنق الحركة السردية وسط هذه الاستطرادات اللانهائية التي تقتحم الحديث وتتشعّب، ثم فجأة ينتهي الكتاب، والشخصيات قد وصلت باريس في طريقها إلى بلاد الإنجليز دون أن تنجز الغرض الذي يمكن عدّه (الميثاق السردي) المحرّك للأحداث ألا وهو الاتفاق بين علم الدين ورجل إنجليزي، يقوم بموجبه علم الدين بتدقيق معجم "لسان العرب" بهدف نشره لصالح الإنجليزي، فينطلقان من مصر إلى بريطانيا لتحقيق الهدف، يرافقهما برهان الدين، ابن علم الدين، ثم يلتحق بهم فيما بعد يعقوب.

ينتهي الكتاب دون أن يتحقق مضمون التعاقد على مستوى الفكرة وعلى مستوى السرد. والحقّ فمضمون الكتاب، والطريقة الاستطرادية، والهدف المعلن في المقدمة وفي تضاعيف الكتاب يتعارض مع الميثاق المذكور، فالمؤلف يريد أن يجعل منه سمط الحديث للمقارنة بين الأحوال المشرقية والغربية. ولكن هذا لا يعني غياب المكونات السردية في كتاب" علم الدين" على العكس تماما فقد كانت الحركة السردية الابتدائية موفّقة، فالمؤلف ابتدع شخصيتين خياليتين "كلاهما هيان بن بيان"، وهو في هذا يحذو حذو "الحريري" و"اليازجي"، وقد أشارا في مقاماتهما إلى فكرة اختلاق الشخصيات، ثم ابتدع فكرة التعاقد، وأخيرا أطلقهما في رحلة داخل فضاءين ثقافيين مختلفين: العالم الشرقي والعالم الغربي. لكن الرغبة العارمة لأن يكون الكتاب موسوعة إخبارية وتاريخية جعل الحركة السردية تتضاءل، وتتوقف أحيانا، وظلّ الأمر يتفاقم؛ أدى في النهاية إلى توقف الكتابة في منتصف الطريق دون أن تتحقق نتائج تلك الحركة، ولا يُعرف الآن فيما إذا كان "علي مبارك" قد توقّف عن الكتابة والشخصيات تتجوّل في باريس، أم أنّه أنهى الكتاب، واقتصر الأمر على نشر الأجزاء الأربعة الأولى فقط منه.

إذا أخذنا مقدّمة الكتاب في الحسبان كدليل على الهدف، فإنّ مضمون الكتاب ورسالته تحققا، لأنّ المؤلّف أورد كلّ ما وعد به في المقدمة، سوى المضي في تحقيق الميثاق السردي إلى نهايته، ولما كنّا نرى أنّ هنالك تعارضا بين طبيعة الميثاق ومضمون الكتاب، وأنّ المؤلّف كان اصطنع ذلك الميثاق لترتيب مادة الكتاب المستعارة من عشرات الكتب العربية والأجنبية، فقد انتفت أهمية ذلك الميثاق الذي لم ترد أية إشارة إليه إلاّ لحظة توثيقه في القاهرة ثم نُسي نهائيا، فحلّ محلّه الهدف الذي شدّد عليه "مبارك" في المقدمة. ومن

المؤكد أنّ كتابا يهدف إلى تحقيق الرسالة التي أرادها المؤلّف لن ينتهي على الإطلاق، فلابد من وقفه عند نقطة ما فجأة دون إبداء أي سبب. وقع تعارض لا يخفى بين مسوغات السرد ورسالة الكتاب. ولم يكن ممكنا، في نهاية الأمر إلاّ وقف الاثنين معا.

لم يستطع "علي مبارك" التوفيق بين الحركة السردية التخيّلية التي تمثّلها علاقة الشخصيات المتخيّلة في النصّ، والرسالة التي يلحّ على إيرادها في الكتاب، كما نجح فيما بعد "جورجي زيدان" في التوفيق بين الحركة السردية المتخيّلة والمادة التاريخيّة، و"محمد المويلحي" في الانسجام بين تجوال الشخصيات، ووصف المظاهر المستحدثة بعد عصر الباشا "أحمد المنيكلي"، ولم يكن ذلك بدعة في عصر "علي مبارك"، فقد كان "جورجي زيدان" يورد قوائم بمصادر بعض رواياته التاريخية، وكثير من المسرحيات آنذاك كانت تقوم على أخبار وردت في الكتب الأدبية والتاريخية، ومنها مسرحيات "مارون النقّاش" و"إبراهيم الأحدب".

ولكن الأمر مع "علي مبارك" جاء ليعطّل الأحداث، ويقدّم فصولا إخبارية معرّبة بتصرّف عن كتب أجنبية حول كشوفات علمية وجغرافية، أو نصوصا من المعاجم وكتب التاريخ والدين، فصولا تعليمية مبسّطة يضعها الإنجليزي أمام "علم الدين" ليبيّن له تقدّم الحضارة الغربية، وفصولا تعليمية يقدمها "علم الدين" للإنجليزي ليبين له الماضي العريق لثقافته العربية ـ الإسلامية.

تشكّل فكرة الارتحال إطاراً مناسبا لبعث حركة سردية شائقة، وهذه الفكرة راسخة في الموروث السردي العربي، ظهرت في مرويات الإسراء والمعراج، وفي السير الشعبية، وفي معظم الحكايات الخرافية التي تضمنها كتاب "ألف ليلة وليلة" و تكرّست بصورة نهائية في المقامات عند الهمذاني والحريري وابن الصيقل الجزري والسرقسطي واليازجي وعشرات غيرهم، وفي "رسالة الغفران" و"رسالة التوابع والزوابع"، وفي كتب الرحلات إلى درجة يبدو السرد القديم قرين حركة ارتحال وعودة.

ويبدو أن "علي مبارك" وجد هذا الإطار مناسبا له، كما سيجد ذلك "المويلحي" فيما بعد، لكن الاستمرار في نمط من الكتابة جعل التناقض يتفاقم بين الأمرين. ينطلق الإنجليزي و"علم الدين" وابنه من القاهرة باتجاه بريطانيا، ويصلون الإسكندرية بالقطار، فتكون الرحلة مناسبة لعرض مفصّل حول نشأة السكك الحديد في العالم، ثم ينطلقون بحرا إلى مرسيليا، وتكون مناسبة لمزيد من التفصيل في كل ما يصادفون، ثم تنطلق المجموعة صوب باريس محطتها الأخيرة في الكتاب، وهناك تقدّم تفصيلات كثيرة حول العالم، ولكنّ كلّ ذلك لا يخلو من الفصول السردية، منها جولات "إبراهيم" و"يعقوب"، بل إن حكاية "يعقوب" الطويلة التي تتوازى مع حركة المجموعة تعدّ إحدى أهم العناصر السردية في

الكتاب، فالراوي الذي يطلق على نفسه صفة "ناقل الحديث" يتلاعب بحكاية "يعقوب" فيقوم بتقطيعها وتوزيعها على كثير من الفصول، فيضفي على الكتاب روح الحركة والخيال. ومصطلح "ناقل الحديث" مستعار من السير الشعبية.

ليس من المناسب الآن محاكمة هذا الكتاب طبقا للتصوّرات الخاصة بالدراسات السردية المعاصرة، لكن من المفيد القول: إنَّ رسالة الكتاب الصارمة قد حالت دون انفتاح السرد على وظيفته الطبيعية، فظهرت الشخصيات المنمّطة الجاهزة ثقافيا وعقائديا وسلوكيا، فلا تطوّر في الأفعال السردية، إنما استخدمت الشخصيات وسائل لتلخيص مئات الصفحات المبثوثة في الكتب المختلفة، والشخصيات لا تنطق بشيء خاص إنما تورد معلومات مستعارة من كتب يشار إليها علنا في المتن أحيانا، ويتم تجهيلها أحيانا أخرى، وكثير منها تقارير إخبارية كانت تنشرها الصحف والدوريات والكتب التعريفية التي بذل "علي مبارك" جهدا كبيرا في تعريبها وتلخيصها، فأصبحت شاهدا تاريخيا الآن على لحظة الدهشة الأولى بالعالم الغربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

إذا أدرج كتاب "علم الدين" في سياق المرحلة التي نتحدّث عنها الآن، فيبدو وكأنّه لحظة توقّف بين "البستاني" الذي توفي بعد ذلك بقليل و"جورجي زيدان" الذي بدأ بعد عقد يستأنف مسار "البستاني" فـ"علم الدين" كما كرّر "علي مبارك" كثيرا، إنما هو كتاب يتوسّل بالحكاية أسلوبا له، لكنّه لم يوفّق في ذلك، فقد تقهقر الفعل السردي لصالح المادة التوثيقية الثقيلة والتعريفية، ولكنّ الكتاب من ناحية أخرى كشف سياقين مختلفين حول فكرة التمدّن؛ السياق الغربي القائم على العلوم التجريبية، والسياق الشرقي المنهمك بالعلوم الشرعية، ومن هذه الناحية كان كتاب "علم الدين" وسيطا مهما، يضمر رسالة تدفع ضمنا بفكرة المقارنة بين عالمين مسوقين بفكرتين مختلفتين عن نفسيهما ووجودهما.

ويخيّل لنا أنَّ هذا هو السبب الذي من أجله وصف "لويس شيخو" الكتاب بأنّه جاء على "طرز رواية أدبية عمرانية" وأنَّ علي مبارك "أودعها كثيرا من المعارف والفنون، كالتاريخ، والجغرافية، والهندسة، والطبيعيات، وغير ذلك، مما قرّب إلى قرائه فهمه بمعرض شهي"[34]. ووافقه في ذلك "رشيد عطا لله"، بل أضاف أنه "أودعها الفرائد الجمّة"[35].

صاغ "عبد المحسن طه بدر" ملاحظاته حول الكتاب، فقال بأن "علي مبارك لا يهتم بهذه الرحلة إلاّ باعتبارها وسيلة تتيح له الفرصة لتقديم معلوماته، وكثيرا ما ينسى هذه الصلة ليتحدّث في فصول خالصة عن العلم وحده، كما أنَّ الشخصيات لا وجود لها إلاّ باعتبارها أداة لعرض معلوماته، ومن مظاهر عدم الاهتمام بالعناصر الروائية اختفاء العنصر الغرامي والتشويق، وهي ظواهر تتصل بها الرواية التعليمية بصورة خاصة، كما يسود الأسلوب العلمي الجاف جوّ الكتاب كله"[36]. وبالإجمال فإنَّ الغرض من الكتاب "تقديم معلومات إرشادية"[37].

6. جورجي زيدان: التمثيل السردي للتاريخ.

بدأ "جورجي زيدان" (1861 ـ 1914) سرديا من حيث انتهى "سليم البستاني" ومثل سلفه الذي أنجز في مدة وجيزة مجموعة كبيرة من الروايات، فإنّه، هو الآخر، وفي غضون ثلاثة وعشرين عاماً، كتب ثلاثاً وعشرين رواية، بدأها بـ "المملوك الشارد" في عام1891، وختمها بـ "شجرة الدر" في عام وفاته. واحتذى البستاني في إنتاجه الروائي، سواء تعلق الأمر بالأبنية السردية والدلالية للنصوص الروائية، أو في الظروف المرافقة لعملية الكتابة والنشر، فكما كان الأول يحث جهده للوفاء بحاجة مجلة "الجنان" المتجدّدة كل نصف شهر، فإن الثاني كان يمخض قدراته كل شهر لإشباع حاجة مجلة "الهلال" إلى درجة أنه لم يكن يعرف من رواياته التي يكتبها إلاّ خطوطها العامة، وبهذا الصدد يقول "من الغريب ما يتفق لنا من هذا القبيل أننا ننشر الفصل من الرواية ونحن على غير بيّنة من الفصل الثاني، أي أننا نضع حوادث كل فصل أو بضعة فصول في حينها، ويبقى سائر القصة في علم الغيب. فلو سئلنا أن نقص ما بقي منها ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً، إلاّ إذا سئلنا عن غرض الرواية بوجه الإجمال (أي عن هيكلها) فلا نظن القارئ أكثر تشوقاً إلى مطالعة الرواية منا إلى كتابتها؛ فإننا نفرغ من كتابة الفصل ونحن أكثر تشوّقا إلى كتابة ما يليه تطلّعاً إلى ما سيكون بعده، فنحن والقارئ في ذلك سواء"[38].

ويشرح "زيدان" السبب "إن ما ننشره من رواياتنا في الهلال إنما هو ابن يومه فلا نكتب الرواية عند كل هلال إلاّ ما نحتاج إلى نشره في ذلك الهلال، ولا نفعل ذلك إلاّ اضطرارا لما تحتاج إليه الروايات التاريخية من المراجعة والتنقيب لتمحيص الحوادث التاريخية، وتطبيقها على الحوادث الغرامية حتى لا يظهر فيه تكّلف أو ضعف"[39]. وكما كنا قد بيّنا ذلك، فالأمر كان شائعاً في الرواية العربية آنذاك.

كانت تاريخيات "زيدان" قد بدأت بالظهور في الحقبة التي ازدهر الاهتمام فيها بتأليف الروايات التاريخية وتعريبها، وروايات المغامرات والحب. وإذا كان "البستاني" يعتبر أنموذجاً للتأليف من بين عدد كبير دونه أهمية وتأثيراً، فإن عدداً وافرا من الروايات التاريخية الأجنبية كانت قد بدأت بالظهور معرّبة إبان تلك الفترة، من ذلك أنَّ تعريبين متتاليين لرواية "الكونت دي مونت كريستو" لـ "إسكندر دوماس" ظهر الأول، الذي قام به "سليم صعب" في عام1866، في بيروت والثاني في القاهرة قام به "بشارة شديد" في سنة1871، وبعد عشر سنوات فقط، عرّب "قيصر زينية" رواية دوماس الأخرى "الكونت دي مونغوميري" وصدرت في القاهرة مسلسلة في جريدة "الأهرام" خلال عام1881ثم رواية "الفرسان الثلاثة" في أربعة أجزاء بتعريب "نجيب حداد" ظهرت في القاهرة عام 1888هذا فضلاً عن روايات أخرى كثيرة لـ "فولتير" و "فينلون" و "شاتوبريان" و "سكوت" وآخرين.

هذا الأمر كان مثار اهتمام "زيدان" ومتابعته، فقد أورد رصداً لظاهرة الإقبال على التعريب الروائي في كتابه "تاريخ آداب اللغة العربية" ومما قال فيه إنَّ معاصريه" قد أكثروا من نقل الكتب عن الفرنساوية والإنكليزية والإيطالية، وهي تسمى في اصطلاح أهل هذا الزمان "روايات" والروايات المنقولة إلى العربية في هذه النهضة لا تعدّ ولا تحصى، وأكثرها يراد به التسلية، ويندر أن يراد بها الفائدة الاجتماعية أو التاريخية أو غيرها" . وما أن ينتهي من رصد ذلك إلاّ وينتقل إلى وصف الكيفية التي تلقى بها القرّاء العرب تلك الروايات، دون أن ينسى الفارق بينها والمرويات السردية العربية "رحّب قرّاء العربية العقلاء بهذه الروايات لتقوم مقام القصص التي كانت شائعة بين العامة لذلك العهد مما ألّفه العرب في الأجيال الإسلامية الوسطى، نعني قصة علي الزيبق وسيف بن ذي يزن والملك الظاهر. فضلاً عن القصص القديمة كعنترة وألف ليلة، فوجدوا الروايات المنقولة عن الإفرنجية أقرب إلى المعقول مما يلائم روح العصر "[40].

والحق فقد اكتسحت المعربات التاريخية المحاكاتية عالم السرد العربي الحديث في الحقبة التي كان "زيدان" منهمكا في تاريخياته، وبخاصة روايات "دوماس الأب" التي توصف عادة بأنها "نهر خارق من السرد" ويركز فيها على تاريخ فرنسا، هادفا من ذلك إلى جذب القراء الذين كانوا يجهلون أشياء كثيرة عن تاريخ بلادهم بعد أن تربّعت بوصفها إحدى الدول الأوربية الكبرى. لكن" زيدان" الذي شغف بهذه السرود التاريخية التي تهدف هي الأخيرة إلى تأسيس وعي بالماضي، كان يريد من وظيفة هذه السرود أن تحقق الهدف نفسه كما تقرّر في تاريخيات "دوماس" وسكوت" ولكن بأسلوب مختلف.

وسط تفاعل النصوص المؤلّفة والمعرّبة التي شاعت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبخاصة الاقتباس غير المقيّد الذي ازدهر آنذاك، ظهرت على التوالي تاريخيات "زيدان" لتقدّم أول سلسلة، شبه متكاملة، تقوم على تمثيل سردي تاريخي للأحداث العربية ـ الإسلامية منذ العصر الجاهلي إلى الانقلاب العثماني في نهاية العقد الأول من القرن العشرين، وعلى الرغم من أن العمر لم يسعف "زيدان" بإكمال السلسلة، فظلت بعض العصور دون تغطية، إلاّ أنّه كان يعلن باستمرار أنّه في سبيله لإعادة تفريغ التاريخ العربي ـ الإسلامي من مظانه الكبرى والمعقّدة وتقديمه مبسطاً ومتتالياً. ومن أجل شدّ الانتباه كان يختلق قصة حبّ، أو ينتزع من ذلك التاريخ حكاية ليجعلها الوسيلة التي بها يستكشف الوقائع التاريخية. ولهذا كان يشير دائماً وبإلحاح، وفي معظم رواياته، إلى أنه ينتقل إلى مرحلة، بعد أن فرغ من تقديم أخرى، بحيث يبدو التصميم والقصدية واضحين، وما الحكاية إلاّ وسيلة لإثارة الاهتمام، وكان يذكر المصادر الأصلية التي يستعير منها الأخبار التاريخية منها.

بعد أن أتم سبع روايات تاريخية وجد "زيدان" أنّه من اللازم عليه تقديم تفسير لطبيعة الكتابة التاريخية ـ السردية لديه، وبذلك استنبط القانون العام الذي سار عليه إلى النهاية، جاء ذلك عام1902 في المقدمة المهمّة التي وضعها كمدخل لرواية "الحجاج بن يوسف الثقفي" وبيّن فيها تصوّره لمجموعة من القضايا، وفي مقدمتها، وظيفة الرواية التاريخية عنده، ووظيفتها عند الكتّاب الأوربيين، ووظيفة الحكاية الفنية داخل النصّ، وأخيراً كشف النقطة الأساس في كل مشروعه الروائي، وهي عدّ رواياته مرجعاً شأنها شأن كتب التاريخ، قال "رأينا بالاختبار أنَّ نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه، وخصوصا لأننا نتوخّى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج. وفيهم مَن جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجرّه ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضلّ القرّاء. وأما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين. فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، ندمج فيها قصة غرامية، تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلاّ ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة "[41].

كان "لوكاش" قرّر بأنَّ الرواية التاريخية نشأت في مطلع القرن التاسع عشر، ثم أبدى ملاحظة مهمّة، ذهب فيها إلى أنّه يمكن العثور على روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر أيضا، ويستطيع المرء إذا ما أحس ميلا في نفسه إلى ذلك، أن يرى الأعمال القروسطية المعدّة عن التاريخ الكلاسيكي أو الأساطير "أسلافا" أو مقدمات للرواية التاريخية، وهي في الحقيقة، تعود إلى ماض أبعد حتى تبلغ الصين أو الهند[42].

وطبقا لـ "لوكاش" الذي قدّم دراسة معمّقة عن الرواية التاريخية، تكون هذه الرواية، بمعناها الحقيقي، حديثة عهد في الآداب الغربية، وهي رواية لا يراد بها أداء وظيفة التاريخ، إنما استثمار المناخ التاريخي، وتوظيفه كخلفية للوقائع، كما كان "فرح أنطون" قد حدّد تلك الوظيفة في وقت مبكّر، حينما قال" إنَّ الروايات التاريخية لا يقصد بها سرد وقائع التاريخ وأرقامه، فإنَّ طالب هذه الوقائع والأرقام يلتمسها في كتب التاريخ حيث تكون قريبة المنال ليجردها عمّا ليس منها، لا في الروايات المطوّلة التي تشتبك وقائعها الخيالية بها، ولا يصبر طالب التاريخ على مطالعتها، وإنما المقصود من الروايات الخيالية... تكميل التاريخ في جوانبه الناقصة "[43]. وهذا ردّ ضمني على ما ذهب إليه "زيدان" في جعل التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض الروائيين الغربيين.

من الواضح أنّ الفوارق الدقيقة بين التاريخ كخطاب موضوعي، والسرد كفنّ لتشكيل الأحداث كانت ملتبسة في ذهن "زيدان"، وكان إحساسه بها باهتاً، فلم يكن يظن أنّه بوساطة السرد سينزلق ترتيب الأحداث ودلالتها إلى سياق غير سياقها، وإعادة تشكيلها سردياً لن يحافظ بأي شكل من الأشكال على أبعادها الموضوعية أو شبه الموضوعية، ولهذا فإنّ جوهر عمل "زيدان" الملتبس هذا سينتهي به إلى الانقسام على نفسه، فهو في الوقت الذي يريد فيه أن يجعل "التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج" فإنّه لم يأل جهداً في بث المواعظ الاعتبارية المتعدّدة الأبعاد والأغراض في تضاعيف رواياته، وبذلك كان يستخلص عبرة، فالتاريخ غادر ميدانه كسلسلة وقائع، وأعيد تركيبه ليكون مصدر عبرة وعظة، في حين يريده هو أن يكون مرجعاً. وبعيداً عن الأغراض المباشرة لاستخدام التاريخ كخلفية للحكايات عند "زيدان" ـ وبعضها خاص بعملية إشباع حاجات التلقّي المتزايدة لهذا الضرب من التأليف الروائي آنذاك ـ فإننا نظن أنّه كان يريد تأسيس وعي ميسّر بالتاريخ، وثمة بون شاسع بين كتابة التاريخ والوعي به.

حدّد "زيدان" الوظيفة الخاصة بالرواية التاريخية كما فهمها وكتبها، وبدا أقلّ تشدّدا مما صرّح به من قبل، فقال "لا نريد بالرواية التاريخية أن تكون حجّة ثقة يرجع إليها في تحقيق الحوادث وتمحيص الحقائق، ولكننا نريد أن تمثل التاريخ تمثيلا إجماليا بما يتخلّله من أحوال الهيئة الاجتماعية (=المجتمع) على أسلوب لا يستطيعه التاريخ المجرد إذا صبر الناس على مطالعته. . فإذا جرّدت روايتنا من عبارات الحب ونحوه كانت تاريخا مدقّقا يصح الاعتماد عليه، والوثوق به، والرجوع إليه، وإن كنا لا نطلب الثقة بها إلى هذا الحدّ، وإنما نعرف لها مزية هي تشويق العامّة لمطالعة التواريخ باطلاعهم على بعضها على سبيل الفكاهة" (44).

وذهب أكثر من ذلك إلى تفصيل وظيفة الرواية التاريخية بشكل عام، فقال "بالروايات التاريخية نهيّئ الناس لمطالعة التواريخ وإن يكن في تأليف الرواية من المشقّة أضعاف ما في تأليف التاريخ مع ظهور فضل مؤلّف التاريخ أكثر من ظهور فضل مؤلّف الرواية، ولكن غرضنا الفائدة العامة وأقرب الطرق إليها من حيث التاريخ الطريقة القصصية التي نحن سائرون فيها. زد على ذلك أنّ لهذه الطريقة في نشر التاريخ مزية لا تتأتى لنا في التواريخ المحضة، نعني بها تمثيل الوقائع التاريخية تمثيلا يشخص تلك الوقائع تشخيصا يقرب من الحقيقة، تتأثر منه النفس فيبقى أثره في الحافظة فضلا عمّا يتخلّل ذلك من بسط عادات الناس وأخلاقهم وآدابهم مما لا يتأتى بغير أسلوب الرواية إلاّ تكلفا" (45).

وعلى الرغم من هذا التفصيل الذي كان القصد منه بيان الكيفية التي وظفت فيها المادة

التاريخية، فقد وجّه "زيدان" نقداً إلى الروايات التاريخية الأجنبية التي كانت الحكاية فيها حاكمة على التاريخ، وهذا نقد مبطّن لـ"والتر سكوت" و"إسكندر دوماس" كونهما غلّبا المكوّن الحكائي في رواياتهما على المكون التاريخي. ومع أنّ "زيدان" كان حذراً مما عدّه خطأ لديهما، الأمر الذي جعله يشطر رواياته إلى شطرين متوازيين: عرض أحداث تاريخية وعرض أحداث تخيّلية، فإنه، حينما لا يستطيع العثور على شخصيات تاريخية حقيقية يمكن ربطها بعلاقة حب رومنسية، كان يبتدع تلك الشخصيات من مخيلته؛ فشخصيات رواياته تتحدّر عن مصدرين: الذاكرة التاريخية والمخيلة الإبداعية، ومثال النوع الأول شخصيات رواية "العباسة" ورواية "أبي مسلم الخراساني" وبعض شخصيات "عذراء قريش" ومثال النوع الثاني شخصيات رواية "الانقلاب العثماني" و"أسير المتمهدي" و"جهاد المحبين".

اهتدى "زيدان" فيما يخص المحتوى الدلالي للعالم الفني في تاريخياته، بالموروث السردي القديم الذي جهّزه بالنسق الدلالي العام، كما كان قد جهز "البستاني" من قبله عبر الحبكات العاطفية القائمة على المغامرة. وبالإجمال، وكما مرّ بنا كثيرا من قبل، فالروايات العربية إلى العقود الأولى من القرن العشرين كانت تنهل نسيجها الدلالي من المرويات السردية التي تقوم على الاستقطاب الثنائي المتضادّ بين الفضائل المطلقة والرذائل المطلقة، ولم يُخرق هذا النسق على الرغم من تغير الموضوعات بين تاريخية واجتماعية ودينية وأخلاقية، فثمة امتثال لذلك النسق، وقد ظلّ "زيدان" يفكر داخل هذا الإطار، فهو يضع شخصياته في منازعة أخلاقية أولية قوامها مناصرة الخير ومعاداة الشر، ويفصّل شخصياته على أساس الطبائع الثابتة، ولا يدخل تغييرا يذكر عليها إلى النهاية، إذ تظهر وتختفي وهي حاملة لطبائعها القارّة، فكأنّ الخير والشر ليسا مفهومين زمنيين وثقافيين واجتماعيين منظورين، إنما هما طبعان وغريزتان ونزعتان لهما ثبات مطلق. وهو لا يسمح بالتحوّل من هذا إلى ذاك، إلاّ نادراً جداً، فشخصياته نماذج مقفلة في مسارين لا تخرج عنهما؛ لأنّ التداخل والتحوّل سيفسد ثبات النسق الأخلاقي، وهذا يفضي إلى انهيار سلم القيم في العالم الفني الذي رسخه الفكر القديم على ركائز ثنائية متعارضة.

هذا الانقسام الدلالي والحكائي، أي الانقسام الخاص بالقيم والآخر الخاص بالمناوبة بين المادة التاريخية والتخيلية، أضفى نسقية ثابتة على رواياته، وكان مثار نقد واضح تقدّم به نخبة من الدارسين، منهم "المازني" الذي قال "إنّ الحكاية عند جورجي زيدان مشوّشة مضطربة؛ لأنّه لم يتولّها برويّة، ولم يتعهّدها بنظر وتدبّر.. وهو لا يحلّل أخلاق أبطاله، ولا يشرح لك شخصياتهم.. ولم يعن بتمييزهم، كما لم يعن بالقصة (=الحكاية) ولم يعن باللغة"[46] و"شوقي ضيف" الذي رأى أنّ رواياته ليست روايات بالمعنى الدقيق "إنما هي تاريخ قصصي تدمج فيه حكاية غرامية، وهو تاريخ يحافظ فيه الكاتب على الأحداث دون أي

تعديل، ودون أي تحليل للمواقف والعواطف الإنسانية"[47]، ثم"سهيل إدريس"الذي فصّل الأمر بوضوح أكثر، مبينا مظاهر الضعف المتوطّن فيها، لأنَّ"تحليل نفسيات الأبطال يكاد يكون معدوما، فهو يبدأ بإعطاء صفات الشخصيات التي تقوم بالأدوار الرئيسية، وهي صفات عامة لا يراعي فيها الشعور البشري المتقلّب، وإنما يحتفظون بأخلاقهم وعاداتهم إلى النهاية، ثم أنّه يحرص على وصف جميع أبطاله، وكشف الستار عن شخصياتهم وصفاتهم بحيث أنَّ حسّ المفاجأة لدى القارئ يصاب بضربة فيتنبّأ بكل شيء ويزهد بالقراءة. ثم أنَّ تعليقات المؤلف وعظاته ودروسه تبدو نابية في سياق السرد، من غير أن تشرح شيئا"[48].

هذه الملاحظات الانتقادية التي انصرفت إلى المظهر السردي لروايات"زيدان"لم تحجب التقريظ الواضح للمظهر الأسلوبي فيها، فقد وصفه"رشيد يوسف عطا الله"وهو من معاصريه، بأنّه"كان يرسل لفظه مسوقا للمعنى المطلوب، دون تكلّف أو صنعة"[49] فيما أكد"مارون عبود"أنه"كان يرسل عبارته على السليقة بلا تكلّف ولا تصنّع"[50].

كل هذا سيفضي بنا إلى أنَّ كلّ روايات"زيدان"إنما هي تنويع ضعيف ومحدود لحبكة واحدة، وتغير نوع الأحداث وزمانها ومكانها وشخصياتها، لا يقود إلى تغيير في نظام العلاقات السردية فيما بينهما، هنالك نسق تكراري دائري مغلق في البناء والدلالة، أضفى على عناصر البناء الفني (الشخصية + الحدث + الزمان + المكان) سمات يصعب استبدالها وتغييرها. فالشخصيات تظهر حاملة لأفكار وملامح وأفعال لا تعرف التغيّر، وهي تُصوّر منذ البدء على أنّها أنموذج فكري وأخلاقي، وليس إنسانياً. وكلّ الأحداث إنما تُنضّد لدعم خصائص النموذج لتجعله في تضادّ مع أنموذج مناقض، وكما لاحظنا ذلك من قبل في روايات"البستاني"فإنَّ روايات"زيدان"تنهج الأسلوب ذاته. فـ"سلمى"و"سليم" في رواية"جهاد المحبين"لكونهما خيرين وطيبين ومحبين، فإنّهما يوضعان بالضدّ من"وردة"و"الخدم"لأنَّ الأخيرين يسعيان لإفساد علاقتهما الخيرة. و"العباسة"و"جعفر البرمكي"ممثلا الخير، هما ضدّ"زبيدة"و"الفضل بن ربيع" لأنّهما شريران يحولان دون زواجهما. والأمر نفسه يتكرر بين"شيرين"و"رامز"من جهة، و"صادق"و"الأب"من جهة ثانية في رواية"الانقلاب العثماني"وبين" فدوى"و"شفيق"من جهة، و"عزيز"من جهة أخرى في رواية"أسير المتمهدي" . وبين كل من"أسماء بنت مريم"و"محمد بن أبي بكر"و"أبو مسلم الخراساني"و"جلنار"من جهة، في روايتي"عذراء قريش"و"أبو مسلم الخراساني"و"الأمويون"و"دهقان مرو"و"ابن الكرماني"من جهة أخرى. ويقاس ذلك الأمر في"غادة كربلاء"و" فتاة القيروان"و"شارل وعبد الرحمن"و"الأمين والمأمون" . ومجمل أعمال"زيدان"الروائية.

إن استدعاء أحداث الماضي هو أحد المهيمنات الكبرى في أدب القرن التاسع عشر نثرا

وشعرا، والرواية التاريخية إنما هي مثال على ذلك، فخلال الفترة التي شغل زيدان فيها بالتاريخ الإسلامي، شرع بذلك أيضا أحمد شوقي في تجربة سردية موازية لتجربته الشعرية ـ المسرحية، فأصدر "عذراء الهند أو تمدن الفراعنة في عام1897وهي عن ازدهار مصر في عصر رمسيس الثاني، ثم روايتي "لادياس" و"دل ويتمان" في عام1899، وهما عن أواخر عهد الفراعنة حيث وقعت البلاد تحت سيطرة القوى الأجنبية، ثم انعطف إلى التاريخ العربي قبل الاسلام فنشر في عام 1905رواية "ورقة الآس" وكما فعل معاصروه، ومنهم زيدان في تقديم عرض سردي لتاريخ الإسلام، وعبد المسيح الأنطاكي الذي كان يرغب في كتابة تاريخ مواز بالأسلوب نفسه عن تاريخ المسيحية، فإن أحمد شوقي أعلن في روايته "دل وتيمان" عن مشروعه بالصورة الآتية "إني أحاول أن أجعل ما همّ وجلّ من حوادث وادي النيل، ماضيها وحاضرها وما بينهما من الفترات، في عقد من الروايات واسطته الحقيقة ونظامه الخلق والتخيل".

مرّ زمن طويل قبل أن يخفت وهج التاريخيات في الكتابة الروائية، فقد ورثها "محمد فريد أبي حديد" ثم "علي الجارم" فـ"محمد سعيد العريان" و"إميل حبشي الأشقر". وستستأثر باهتمام "نجيب محفوظ" في مطلع حياته الأدبية قبل أن ينعطف إلى موضوعات أخرى. لكن سلسلة "زيدان" التي لاقت صدى طيّبا لدى المتلقّي، وظلّت لمدة طويلة تحظى بالاهتمام، امتصّت بصورة شبه كاملة الموضوع التاريخي، فانتهت الرواية التاريخية في الأدب العربي بتلك السلسلة، والمحاولات التي جاءت بعد ذلك ظلّت إلى حدّ بعيد تدور في الأفق البنيوي والدلالي لها، وقد ظهرت تلبية لحاجة أخلاقية وثقافية تريد نوعا من معرفة الماضي، وبتوافر البدائل انحسرت الظاهرة نفسها؛ لأنّها غيرت ترتيب المكونات، فبدل أن تتحرّر من قيد المادة الوثائقية، فتجعلها مرجعية للتفسير والفهم، جعلتها الهدف الأول، وذلك أمر لا يستقيم مع التمثيل السردي بدلالته الفنية. وفي الوقت الذي كانت تتوالى فيه روايات "زيدان" ظهر كتاب "حديث عيسى بن هشام" لـ"المويلحي" الذي نقض بقوة ظاهرة كل عناصر الثبات التي كانت شائعة من قبله في النصوص الروائية: الثبات الدلالي والبنيوي.

7. المويلحي: التحوّل السردي، ونقض الثبات التقليدي.

تبيّن لنا كيف قامت النصوص الروائية بتمثيل سردي شفّاف للمرجعيات الثقافية في القرن التاسع عشر، تمثيل جرّد تلك المرجعيّات من أبعادها المحتملة، وعرضها على أنها أنماط أخلاقية متعارضة تقوم الشخصيات بالتعبير عنها، فالشخصية بؤرة رمزية لموقف خيّر أو شرّير، ومن وسط اصطراع الأنظمة القيمية تبلور الشخصيات حضورها، وتبيّن لنا أيضا، وبخاصة عند "الخوري" و"البستاني" و"زيدان" غياب قانون الاحتمال في العلاقات السردية، وفي الأحداث، وفي أفعال الشخصيات، ذلك القانون الذي يجعل إمكانية وقوع الأحداث محتملة، والحقّ فمعظم الروايات العربية في القرن التاسع عشر محكومة بقانون آخر هو

قانون الصدفة والدهشة القائمة على الحركة والمغامرة، وحتى التعليقات والحواشي والتدخّلات التي يقوم بها المؤلّفون لم تكن قادرة على الحدّ من الإيقاع السريع والمتراكم للأحداث التي تريد أن تضع الخصوم في مواجهة مباشرة، لتكشف تعارض القيم، وهذا القانون بكامله بما فيه الإيقاع السريع مستعار من المرويات السردية، وفي مقدمتها سير الفرسان والحكايات الخرافية، وعلى العموم فالآداب القديمة، بسبب آليات التعبير الشفوي التي ظلّت مؤثّرة فيها حتى بعد تدوينها وانتقالها إلى المرحلة الكتابية، تتميّز بكل ذلك، فهي تختزل الأحداث وسلوك الشخصيات إلى أنماط جاهزة، فيما الآداب الحديثة، تقوم على الضدّ من ذلك بتمثيل سردي كثيف، يتضمن التنوّع والتفصيل الكاملين للمرجعيات الثقافية، والأحداث الخاضعة للاحتمال، والشخصيات تحرّرت من النسق التعارضي التقليدي، واشتبكت في علاقات أخرى نابعة من إمكانيات محتملة الوقوع.

يعدّ كتاب "حديث عيسى بن هشام" لـ"محمد المويلحي" (1858 ـ 1930) الوثيقة السردية الأكثر أهمية التي عبرّت، في تلك الفترة، عن هذا التحوّل، فالكتاب بشخصياته ونظامه القيمي والدلالي بدأ بحالة معينة، ثم انتهي بحالة مختلفة تماما، تغيّرت القيم، والشخصيات، والمنظورات السردية، حتى اللغة والأسلوب. إنّه كتاب التحوّلات التي فرضت وجودها في كلّ شيء. ومن اللازم أن نتتبّع الكيفية التي تجلّت فيها التحوّلات الدلالية والفنية في هذا الكتاب الذي يقيم اتصالا واضحا بـ"مقامات الهمذاني"، إنّه نوع من المحاكاة في التسمية لتلك المجموعة من النصوص التأسيسية، فـ"مقامات الهمذاني" كانت منفتحة ومتحرّرة بدرجة ما من قيود الصنعة البلاغية الصارمة التي تعاظم أمرها فيما بعد، ابتداءً من "الحريري"، وليس مستبعدا أن يكون "المويلحي" على وعي بكل ذلك، فحاول أن يتخطّى الموروث المتصنّع، ويعود إلى الأصل التأسيسي الذي انبثق عنه النوع، ويستثمر في الوقت نفسه الوظيفة الانتقادية لمقامات البديع التي فضحت بشكل لا غبار عليه البنية الاجتماعية في القرن الرابع الهجري.

ولم يكن "المويلحي" الوحيد الذي قبل دور التابع لسلف عظيم، فتاريخ المقامات، نهض على نوع واضح بالإقرار لمديونية أدبية للسابقين، فقد أقرّ "الحريري" بأنه يتلو تلو "البديع"، وإنّه "لن يكون ضالعا شأن ذلك الضليع"[51]. وبعده أعلن "ابن الصيقل الجزري" بأنّه يحذو حذو "الحريري" الذي هو "أوحد زمانه، وأرشد أوانه". وقَبِلَ أن يكون الفرس الثاني في السباق فيما "الحريري" هو الأول[52] ثم "اليازجي" الذي شدّد على رغبته المحاكاتية في تقليد رواد المقامات بتطفله على "مقام أهل الأدب من أيمة العرب، بتلفيق أحاديث تقتصر على شبه مقاماتهم من اللقب" وهو "ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول[53]. وكل ذلك فصلنا القول فيه في الكتاب الثاني.

ومن وسط هذا التقليد العريق انبثق أمر المحاكاة المويلحية، كما يبدو أول وهلة، والحق فلا نجد، إذا تمعّنا جيدا في التاريخ الأدبي للمقامات، سوى نزر يسير من كتّاب المقامات يحاكون حرفيا من سبقهم، فتاريخ المقامات العربية هو في حقيقته تاريخ تمرّد على شكل المقامة أكثر منه تاريخ امتثال له، ومن هذه الناحية يمكن النظر إلى "المويلحي" على أنه من أواخر السلسلة المتمرّدة على الشكل التقليدي للمقامة، فالإقرار بالإفادة من شكل أدبي لا يحول دون الخروج عليه، والشكل الذي استقام صرحه على يدي "البديع" في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، سرعان ما عرف طوال القرون العشرة اللاحقة نخبة من المتمرّدين أضعاف ما عرف من الممتثلين.

لقد خرج على الشكل التقليدي عد كبير من المقاميّين، مثل: ابن ناقيا، ثم الزمخشري، وابن الجوزي، والشاب الظريف، وظهير الدين الكازروني، ثم ابن الوردي، والقوّاس، والسيوطي، والخفاجي، والكريدي، والشيرازي، والسويدي، والورغي، والشدياق، والأنصاري، ومحمد فريد وجدي، ولا نجد بين هؤلاء من امتثل للبنية السردية التقليدية للمقامة امتثالا تاما، باستثناء حفنة لا تزيد على أصابع اليد الواحدة، في مقدمتهم الحريري الذي قلّد الهمذاني، والسرقسطي الأندلسي وابن الصيقل الجزري اللذان قلّدا الحريري، ثم اليازجي الذي قلّد هؤلاء، وبخاصة الحريري. وإلى هذا الخروج المتواصل نعزو تفكّك نوع المقامة وانهياره[54].

لم ينج "المويلحي" من كل ذلك، ولهذا ليس من المنتظر أن يحاكي "الهمذاني" محاكاة كاملة، إنما رغب في أن ينتمي إلى نسق من التعبير السردي الشائع الذي استعمل منذ البداية وسيلة بارعة ومقنّعة للنقد الاجتماعي، وقيمة كتاب "المويلحي" تتحدّد من أمرين، أولهما: التحرّر من الشكل الضيق والقصير لشكل المقامة، والثاني: تعميق الوظيفة الانتقادية، وإشهارها، لكنه حافظ على الشكل العام للبنية السردية للمقامة، تلك البنية القائمة على تلازم الراوي والبطل، وتناوب السرد بينهما، وقيام الحدث على فعلهما، وبخاصة فعل البطل أكثر من الراوي. اهتدى "المويلحي" بشكل صار مع التاريخ مرنا ومنفتحا، فأفاد منه، وطوّره إلى درجة كان الخروج عليه طبقا للآراء النقدية الراغبة بذلك، لا تقل أهمية عن تلك الآراء القائلة بمحاكاته.

تتصدّر كتاب "المويلحي" سلسلة من الإعاقات السردية التي تحول دون تحرّر الحكاية وانطلاقها، ومن الواضح أنّ "المويلحي" تقصّد وضع تلك الإعاقات وترتيبها لكي يتجنّب سوء الفهم الذي ينتظره من وراء الكتاب المملوء سخرية من كل شئ، ففضلا عن العنوان الذي يحيل على جهد "الهمذاني" فيدرأ بذلك خطر الوهم المنتظر من الناقدين له، وردت إشارة في الصفحة الأولى وتحت العنوان تؤكّد بأنّ النبي كان "يمزح ولا يقول إلاّ حقّا".

وهذه الإشارة يراد منها تبرئة الكتاب من المقاصد المختبئة وراء غلالة المزاح، فما يحتويه هو الحقّ، وإن جاء ذلك بوسيلة التخيّل الأدبي. ويبدو أنّ ذلك لم يكن كافيا بالنسبة لـ"المويلحي"، فقدّمه بإهداء يحاكي به إهداءات القدماء التذللية التي تتضمنها مقدمات كتبهم، وكأنه يربط كتابه بمن يهديه لهم: والده المويلحي الكبير، وجمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، واللغوي الشنقيطي، والشاعر البارودي، وهم نخبة العصر في زمنه من أدباء وعلماء دين ولغة وشعراء، ثم ثبّت صورة من رسالة موجّهة إليه من"جمال الدين الأفغاني"، يشيد فيها به، ويأمل منه أن يتحوّل من إرهاصاته الأولى إلى تعبير معجز"ليس بعد الإرهاص إلاّ الإعجاز" وقد حرص على إدراجها لتضفي عليه قيمة، وتوجّه قراءته توجيها معينا، ثم خاتمة للشيخ"سالم بو حاجب"صاحب الإفتاء في المملكة التونسية، وصف فيها "المويلحي" بأنّه"جهبذ نحرير، ذو قلم تخرّ له سحرة البيان ساجدين"على أنّ كلّ هذا لم يحل دون أن يضع "المويلحي" للكتاب مقدّمة تهدف إلى توضيح ما قد يُساء فهمه، فأشار إلى أنّ الكتاب، وإن وضع على نسق التخييل، وهو"حقيقة متبرّجة في ثوب خيال لا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة" وكشف أخيرا المغزى الاعتباري فقال: إنّه في هذا الكتاب حاول شرح" أخلاق أهل العصر وأطوارهم" ووصف"ما عليه الناس من مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعيّن اجتنابها، والفضائل التي يجب التزامها"[55].

وعلى الرغم من كل هذا فقد وجد بعض منتقديه أنّه كان"يسير في طريق لا تحمد مغبة المضي فيه بإنشاء كتاب يجري مجرى أدب العوّام"[56]. وتبدأ بعد كل سلسلة الإعاقات السردية هذه"العبرة"من الكتاب، وهو يصطلح عليها عبرة مع أنها ليس سوى إطار سردي عام تنبثق من خلاله شخصية الباشا، لكنّها تصلُح لأن تضع الشخصية الرئيسة في مواجهة جملة من القيم المختلفة. والكتاب بأجمعه يقوم على نسق المفارقة بين عصرين وثقافتين ونمطين متعارضين من أنماط الحياة، ولذلك فهو وثيقة رمزية بالغة الدلالة في نقد السلوك، ومساءلة القيم الاجتماعية، وفي الوقت الذي يسعى فيه الراوي إلى تثبيت وضعية الباشا في عالم جديد لا يوافقه في منظومة القيم، يصدر الباشا عن منظومة أخلاقية صارمة في نقد الآخرين.

يتنزّل كتاب"المويلحي"في اللحظة الفاصلة بين عصرين وثقافتين، في بداية الكتاب لا يستطيع الباشا الانفصال عن عصره وقيمه، ولا يتقبّل العصر الذي بُعث فيه وقيمه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا يستطيع المجتمع تفهّم قيم الباشا المندثرة، وسلوكه الاستعراضي كونه من أتباع "محمد علي"و"إبراهيم باشا"، وكونه ناظرا للجهادية، ولا يقبل أن يتخلّى عن قيمه أو أن يهذبها، ولكن ينتهي الكتاب، وقد أصبح الباشا في حال مختلفة تماما عمّا كان عليه. ولهذا فالكتاب يقوم بتمثيل الاصطراع العميق والمعقّد بين أنساق قيمية متعارضة، لكنّها سرعان ما تخضع لقانون التحوّل.

وليس "حديث عيسى بن هشام" وحده النصّ السردي الفاصل بين نسقين مختلفين من القيم، فالأعمال الأدبية السردية الكبرى هي التي تتنزّل أحداثها ومقاصدها الرمزية في اللحظة الفاصلة بين العصور، ويمكن التمثيل على ذلك بأثر أدبي مشهور، هو كتاب "دون كيخوته" لـ"ثربانتس" . يعيش "دون كيخوته" الشخصية الرئيسة في كتاب "ثربانتس" ، مثلما يعيش الباشا في كتاب "المويلحي" في الحد الفاصل بين عصرين لكلّ منهما نسقه الثقافي، وما يحدث انقساماً عميقاً في وعي كل منهما هو وقوفهما في النقطة الفاصلة بين ثقافتين: الأولى: تنتمي إلى عصر في طريقه للأفول، والثانية: إلى عصر لم تتبيّن بعد معالمه الواضحة، فـ"دون كيخوته" يستعيد قيم الفروسية في عصر طوّر قيما مختلفة، والباشا يستحضر قيم ما قبل منتصف القرن التاسع عشر، في نهاية ذلك القرن، وهذا التباين ينعكس واضحاً في سلوكهما وأفعالهما واختياراتهما وعلاقاتهما بالآخرين.

بتأثير من قراءة روايات الفرسان، ينتدب "دون كيخوته" نفسه لإعادة الاعتبار لقيم الفروسية وثقافة عصرها إلى درجة يخيّل له فيها أنه يذوب في شخصية الفارس "أماديس الغالي" وبالنظر إلى أنّه يعيش حقيقة في عصر لا يوقّر قيم الفروسية وثقافتها، فإنّ كلّ المعاني المتّصلة بأفعاله تنقلب لتعطي دلالات مضادّة لما يتصوّرها هو؛ ذلك أنّ النسق الثقافي الجديد يحول دون منح المعنى القديم دلالته الحقيقية، إنما يضفي عليه فائضاً من دلالاته هو، وهكذا تظهر كل أفعال "دون كيخوته" ساخرة ومتناقضة وتنطوي على مفارقة لا يمكن السكوت عليها. والحقيقة فإنّها تنجز من قبل صاحبها بحسن نية وطبقاً لشروط النسق الثقافي الذي تشبّع به، لكنّ مقتضيات النسق الثقافي الجديد تجري اختزالاً وإكراهاً، فتعيد إنتاج تلك الأفعال داخل سياق مختلف، فتُسقط عليها دلالات تظهرها بوصفها أفعالاً شاذّة وغريبة.

وكان "دون كيخوته" يريد أن يصير فارساً في عصر لم يعد قادراً على احتمال فكرة الفارس أصلا، وعلى هذا فإنّ كل مقاصده تقود إلى عكس ما يريده منها. في نهاية المطاف يكتشف خطأه، يتوصل إلى أنّه خُدع لأن محاولته الفردية في بعث نسق ثقافي محتضر كانت مغامرة مضللة، ويتمنى لو كان قد دخل مدخلاً آخر يتّصل بإنارة العقل. وليس هذا حكم قيمة بصدد أفعال "دون كيخوته" إنما أمر يراد منه الإشارة إلى أنّ الأفعال لا تكتسب دلالاتها إلاّ إذا أُنزلت ضمن السياقات الثقافية الحاضنة لها. فهي المفسّر الذي يغذّيها بالمقاصد المناسبة، لأنّ تلك المقاصد تترتب ضمن فضاءات تلك السياقات وليس خارجها. ويخيّل لنا بأنّ القيمة الاستثنائية لكتاب "المويلحي" تنبثق من كونه أكثر النصوص قوة في تمثيل هذه الفكرة في نهاية القرن التاسع عشر، حيث تدور أحداثه. فالشخصية الرئيسة فيه تبحث عن اتصال متكامل بعالم منسجم مع نفسه، لكن العالم المذكور انتقل إلى الأخذ بجملة مغايرة من القيم.

وفي ضوء هذه المفارقة يعاد تفسير أفعال الشخصية الرئيسة تفسيرا ساخرا، لأنّها تصدر عن رؤية صارمة ومنسجمة مع نفسها، لكنّها تفسّر في ضوء نظام متحلّل من القيم، وهذا التناقض، بصورته المعروضة لم يكن مثارا لدى "البستاني" و "زيدان" من قبل، ولكن في العمق من هذا التماثل بين "دون كيخوته" والباشا "أحمد المنيكلي" يقع أيضا اختلاف لا يقل أهمية، وهو أن توّقف "دون كيخوته" عن دوره جاء في أول الأمر بناء على ميثاق مشتق من عالم الفروسية، أن يوقف تمثيل دور الفارس إذا خسر رهان إحدى المنازلات، وبعد ذلك فجأة، وفي الأيام الأخيرة ينقطع عن ذلك العالم، فيما يتنامى هذا الموقف لدى الباشا شيئا فشيئا، من رفض كامل، إلى دهشة، فتعجب، فعزوف، فترقّب، ومشاركة، ثم انخراط. يبدو التغيّر سريعا جدا في حالة "دون كيخوته"، فيما يظل التغيير متناميا لدى الباشا طوال كتاب "حديث عيسى بن هشام".

يكاد الراوي والباشا في "حديث عيسى بن هشام" يتطابقان في منظورهما، في أول الأمر، ولا تكاد المدة الزمنية الفاصلة بينهما، وهي قرابة نصف قرن تُحدث تمايزا بينهما، مما يمكن معه القول بأنَّ منظور الراوي يحيل على منظور "المويلحي" نفسه، فبعد أن يُحبس الباشا، يتركه الراوي بانتظار المحاكمة، وهو يفكّر قلقا ومضطربا بما أصاب الرجل "من ضربات الدهر المتتالية، وهو غريق في دهشته وحيرته، لا يدرك مضّي الزمن، ولا يدري ما الحال، ولا يعلم بتغيير الأمور، وما أحدثه الدهر بعد عهده، وزوال دولته من تبدّل الأحكام وانقلاب الدول"[57]. فالراوي هنا يشفق على الحال التي أصبح فيها الباشا بسبب جهله بتغير الزمن، ولكن سرعان ما يتوصل إلى أنَّ إبقاء الجهل خير من إظهار المعرفة؛ فذلك الجهل قد يساعد الباشا في موقفه، فلا يرتّب عليه ذنبا لم يتقصّد ارتكابه، ولهذا يواصل الراوي "وكنت هممت أن أكاشفه بشرح الأحوال، وتفصيل الأمور عند أول مصاحبتي له لولا ما دَهمنا به القضاء المحتوم فأوقعنا فيما ألمّ بنا، ثم فكّرت بعد ذلك فكان من حسن التدبير، وسداد الرأي عندي أن يبقى الرجل جاهلا بالأمر حتى ينتهي من خطبه، ويكون جهله بتغيير الأحوال قائما بعذره في التخلّص من محاكمته. ثم عقدت العزيمة على أني لا أفارق صحبته بعد ذلك حتى أُريَه ما لم يرَ وأُسمعه ما لم يسمع، وأشرح له ما خفي علي، وغمض من تاريخ العصر الحاضر؛ لأطّلع على ما يكون من رأيه فيه عند مقابلته بالعصر الماضي، ولأعلم أي العهدين أجلّ قدرا، وأعظم نفعا، وما الفضل الذي كون لأحدهما على الآخر"[58].

من الواضح أنَّ الراوي يعيد توظيف جهل الباشا من أجل معرفته هو أولا، ومعرفة الباشا ثانيا، فالمناسبة بحد ذاتها تصلُح لكشف الاختلاف بين العصرين، فهو لا يريد من جهة إلحاق الضرر بالباشا بسبب جهله، وصدمة انبعاثه من القبر، ولهذا يحاول أن يجعل من

جهله دليلا على براءته، وهو يريد من جهة ثانية أن يكتشف الباشا بنفسه اختلاف العصرين، وهو من جهة ثالثة يريد أن يتعرّف أي العصرين أجلّ قدرا وأعظم نفعا، ويبدو لنا أنَّ هذه الموازنة القلقة بين ثلاثة مسارات للسرد ترتبط برغبات الراوي هي المحفّز للحركة السردية في كتاب "المويلحي". وينبغي مواصلة الربط بين منظور الراوي ومنظور الباشا، فهما منظوران متقاربان، يلتقيان في أكثر من نقطه، لكنهما لا يتماهيان بعضهما ببعض، فالسرد يمايز بين كل المنظورات التي تتخلّل الكتاب، وكل هذا لا يخفي سمة الفضول التي أشرنا إليها في منظور الراوي. يقول الباشا معبرا عن تذمّر واضح من تغير الأحوال "اللهمَّ عفوك وصفحك، هل قامت القيامة، وحان الحشر فانطوت المراتب، وانحلّت الرياسات، وتساوى العزيز بالذليل، والكبير بالصغير، والعظيم بالحقير، والعبد بالمولى، ولم يبق لقرشيٍّ على حبشيٍّ فضل، ولا لأمير منّا على مصريّ أمر؟ ذلك ما لا يكون ولا تحتمله الظنون"[59].

وليس هذا هو الموقف الوحيد الذي يبدي فيه الباشا موقفه، فالكتاب يحتشد بسلسلة متواصلة من العلامات الخاصة بهذا الأمر، وما يعزّز ذلك، ويكشف اندماج الباشا في عالمه القديم، وإخلاصه للأسرة الخديوية ـ التي رفعت شأنه، فصاحَب كبراءها ـ قوله بعد أن يبلغه الراوي بحبس الأمير أحمد سيف الدين سليل الأسرة، ومحاكمته طبقا للقوانين المدنية في البلد "كيف لا تخرّ الجبال الشمّ إذا استنزلوا منها الأرَاويّ العُصْم (=الوعول)؟ وكيف لا تنشقّ القبور، وينفخ في الصور، وقد انحطّ المقام وسفل القدْر، وحقّت كلمة ربك على مصر "فجعلنا عاليها سافلها"؟ ومادام حفيد محمد علي في السجن على ما تروِي يخضع لحكم القانون، ويتوسّل بتلك الوسائل، وتتشفّع أمهُ بتلك الشفاعات، فما عليّ من عار فيما تدعوني إليه، فاذهب بي حيث تريد، وليتهم كانوا يقبلون مني أن أكون فداءً لابن سادتي، وأولياء نعمتي، فتضاف عقوبته إلى عقوبتي"[60]. يستحيل، في مطلع الكتاب، تصوّر إمكانية فصل الباشا عن عصره، وتنجح خطة الراوي شيئا فشيئا في إخراجه منه، وذلك هو مغزى كتاب "المويلحي" بأجمعه.

يمرّ الباشا بثلاثة أطوار أساسية في حياته الجديدة، طور أول: يرفض فيه القيم المستحدثة بكاملها، ويقع ضحية هذا الرفض، وطور ثان: ينقطع فيه مع الراوي للتأمل فيه بأحوال العصر الذي بعث فيه، وأخيرا، طور ثالث: يندفع برغبة ظاهرة للاندراج في ذلك العصر، بعد أن يستوعب الصدمة الأولى. مرّ الأطوار المذكورة عبر حلقة متكاملة من التحوّلات، فبعد الموقف الأولي الذي يكشف التعارض التام بين منظومتي القيم، يبدأ الباشا شيئا فشيئا الامتثال للأمر الجديد، وهو ليس امتثالا كاملا إنما هو نوع من الصمت المعبّر عن عجز يختلف عمّا بيناه في الطور الأول الذي كان يحتج فيه على كل تصرف يصدر عن الآخرين، ويعبر الراوي عن الموقف الجديد، حينما يتجاهل المحامي وجودهما وينصرف

في ادعاء ظاهر إلى بعض الطقوس الدينية التي يهدف منها الإيقاع بهما، فلا يحتجّ الباشا على ذلك، ويتقبّل الموقف بصمت" فقمنا للانصراف، وسرت مع صاحبي وأنا غريق في الأفكار، أتدبّر وأعتبر وأعجب مما رأيت من سكون الباشا وسكوته وحسن احتماله وصبره بعد أن كان شديد الحدّة، سريع الغضب، يرى القتل واجبا لأدنى هفوة وأقل سبب، فأصبح بفضل وقوعه في هذه الخطوب المتتالية، والرزايا المتتابعة لين العريكة، واسع الصدر، موطّأ الكنف، كثير الاحتمال حتى أنّه لم يأنف، ولم يتأفف من كل ما رأيناه في يومنا هذا، بل كانت حالته حالة الفيلسوف الحكيم الذي يجعل دأبه البحث، والتأمل في أخلاق الناس أثناء التعامل معهم، وازددت يقينا بأنه لاشيء أسرع في تهذيب النفوس وتربيتها على التخلّق بالأخلاق الفاضلة مثل ممارسة الخطوب، ومصارعة النوائب"(61).

يكشف هذا الطور عن تحوّل عميق في موقف الباشا، وبخاصة حينما يدفع به الراوي باتجاه جملة من التجارب التي تعيد صوغ وعيه بالعصر الذي بُعث فيه، والراوي يعلّق على ذلك التحوّل، بعد أن يكتشف زيف الأثرياء وخداعهم وتعلّقهم بالمظاهر الاستعراضية حينما يزوران قصر حفيد الباشا، وقد حكم الدائنون بحجزه" وقضينا مدّة في مثل هذا الحديث، وأنا متهلّل مستبشر بما أراه ينمو ويثمر في نفس الباشا من التعلّق بالمباحث العقلية، والتعمّق في معرفة الأخلاق النفسانية حتى صار من دَيدَنه أن يستنبط من كل حادثة يشاهدها ما يرتقي به إلى عالم الفضيلة والحكمة، وازددت يقينا بأنَّ الرجل المرتفع القدر لا يزال غِرّاً بالأمور غافلا عن حقائق الأشياء، فإذا وقع في أشراك الخطوب استنارت بصيرته، واستضاءت قريحته، وعلم بطلان ما كان فيه بحقيقة ما وصل إليه"(62).

هذه المواقف، ثم العزلة، بعد أن يبلّ الباشا من مرضه، ويعودان من الإسكندرية، تمكّنه من إعادة تغيير شاملة بموقفه، فتجربة المرض التي تعقب بعثه المشوب بالغموض، وحالة عدم التوافق مع العالم، ثم الاعتكاف بعيدا في عزلة بصحبة الراوي، كل ذلك يتفاعل بصورة إيجابية في تغيير موقفه، فقد كانت العزلة انقطاعا عن الهموم التي أثارتها عملية بعث الباشا. كانت الأمور متوازنة، فجاء البعث ليخلّ بمعادلة التوازن، وجاء الاعتزال لاستيعاب كل ذلك، يقول الراوي"اعتزلتُ بالباشا مدة من الدهر، نستملح العزلة، ونستعذب عليها الصبر، ونعيش فيها عيش الحكماء، من حسن الرضا بحسن الاكتفاء، ونستروح راحة البعد عن هذا العالم وأذاه، وإغماض الجفون على قذاه، مؤتنسين كل الائتناس بالوحشة من الناس، بعد الذي شهدنا من أعمالهم ورأينا، وسمعنا من أقوالهم ووَعينا، وقاسينا من عشرتهم ما قاسينا"(63) وتتمخض جملة التجارب والتأملات عن موقف مغاير تماما، يثير عجب الراوي.

يرافق الراوي الباشا إلى كثير من"المحافل المشهودة"لرجال الدين وكبار القوم من

الأمراء (=حُذف هذا الفصلان من الكتاب لحساسيتهما الدينية والسياسية، بداية من الطبعة الرابعة، وتخلو منهما، ومن بعض المقاطع القصيرة المحذوفة، الطبعات اللاحقة من الكتاب) ويلحظ التغيّر الذي اعتراه، فما أن يقترح الراوي عليه الانفراد والاعتزال ثانية، حتى يكون جوابه حاسما "ما بالك تقطع علي الطريق في البحث والتحقيق، ومالك تحرمني أن نقتصر على ما في الكتب والأوراق لمعرفة الآداب والأخلاق، فنترك النظر للخبر، واللمس لَّلبس، والممارسة للمقايسة. . على أنّه قد زال عنّي في هذه المدة ما كان يعترضني من الغضب والحدّة، وانقلب العسر من أمري يسرا، وغدا التقطيب بحمد الله بِشْرا، وصرت لا أقابل عيوب الخلق بغير الحلم والرفق، وتعلّمت أن أتحلّم ولا أتألّم، وأتبصّر ولا أتحسّر، وأتدبّر ولا أتضجّر. فأنا اليوم أتفكّه بمخالطتهم، وأتروّح بمباسطتهم، فلم يبق لك من عذر وجيه، ترتضيه بعد ذلك وترتجيه"[64].

وأخيرا ينفلت الباشا من عصمة الضوابط الموروثة التي كانت تقيّده فيدفع الراوي نفسه لخوض غمار الحياة الجديدة، وكما يقول الراوي، فقد "تمكّن من الباشا حبّ الاستكشاف والاستطلاع لدرس الأخلاق وسبر الطباع، وتبدّلت الوحشة عنده بالائتناس في مخالطة الناس، فصار يلحّ عليّ ويلجّ في الطلب أن أذهب به في هذا السبيل كلّ مذهب، وأنا أداوره وأحاوله وأماطله وأطاوله، وهو لا ينفكّ يستنجزني ويستقضيني، وإذا استعفيته لا يعفيني"[65].

مسار التحولات الواضح في شخصية الباشا ومنظوره وقيمه يكشف الظاهرة التي غابت عن النصوص الروائية التي سبقته، وكانت تمتثل لنظام صارم من الحدود والثبات، فيما يقدّم كتاب "المويلحي" رحلة تحوّل، لا تقف بالباشا عند حدود بلده، بل تنقله إلى الغرب، ولكن ضمن هدف يختلف عمّا ظهر في كتاب "علم الدين "لـ" علي مبارك" . فقبل بداية الرحلة الثانية، يتبلور مغزى كبير، وهو أنَّ كثيرا من أوجه الخراب والفساد جاءت بسبب التقليد الأعمى والمحاكاة السلبية للغربيين، فالصديق المرافق للباشا والراوي، يقول، في فصل دال بعنوان "المدنية الغربية "إنَّ سبب الفساد والخلل "هو دخول المدنيّة الغربية بغتة في البلاد الشرقية، وتقليد الشرقيين للغربيين في جميع أحوال معايشتهم كالعميان لا يستنيرون ببحث ولا يأخذون بقياس، ولا يتبصّرون بحسن نظر، ولا يلتفتون إلى ما هناك من تنافر الطباع، وتباين الأذواق، واختلاف الأقاليم والعادات، ولم ينتقوا منها الصحيح من الزائف، والحسن من القبيح بل أخذوها قضية مسلّمة، وظنّوا أنَّ فيها السعادة والهناء، وتوهّموا أن يكون لهم بها القوّة والغلبة، وتركوا لذلك جميع ما كان لديهم من الأصول القويمة، والعادات السليمة، والآداب الطاهرة. . . واكتفوا بهذا الطلاء الزائل من المدنية الغربية، واستسلموا لحكم الأجانب يرونه أمرا مقضيّا، وقضاء مرضيا، وخرّبنا بيوتنا بأيدينا، وصرنا

في الشرق كأننا من أهل الغرب، وإن بيننا وبينهم في المعايش لبُعد المشرق من المغرب"[66].

نجح "المويلحي" منذ البداية في تشكيل عالم تخيّلي يحتمل الإمكان، ومع أنَّ ظهور الباشا من قبره عدّ عند معظم الدارسين فوق كل احتمال، لكن المتلقّي سرعان ما يتقبل ذلك؛ لأنّه يعرف بأنَّ ذلك متصل بهدف أكبر وهو وضع الأنظمة القيمية في تصادم، وبمرور الأحداث، واندماج الباشا في العالم الجديد، تغيب أهمية البعث، فلا يسأل أحد لماذا لم يعد الباشا إلى قبره في نهاية المطاف؟ وبخاصة أن إشارة "عيسى بن هشام" الافتتاحية بأن الحادثة ترد بصورة حلم. هذا العالم التخيّلي الذي يؤلف قوام النص، يتنازعه قطبان: عالم جديد واقعي بمستحدثاته في العلاقات والسلوك والأنظمة واللغة، وعالم قديم ذهني خاص بالباشا مملوء بالأوامر والنواهي والصرامة والتضحية والمثل الكبرى.

يقوم الكتاب بتمثيل للكيفية التي تنتصر فيها قيم العالم الأول، على الرغم من سوء كثير منها، وتنهزم قيم العالم الثاني، وفي هذا فالباشا أكثر اتصالا بعصره من "دون كيخوته" الذي انبثق وعيه بالخطأ في اللحظات الأخيرة من حياته، فيما مضى الباشا يتفاعل بالتدريج، فلم يكن التغيير لديه مفاجئا. يُبعث الباشا في عالم مغاير لعالمه القديم، اختلاف في التقاليد، والوظائف، والأدوار، ومعالم المدينة، والعلاقات الاجتماعية، وأمام كل هذا يجد نفسه غريبا في بلده بصورة كاملة، لكن الراوي يقود الباشا في تجارب حياتية كثيرة يتخطّى فيها غربته ودهشته، ولنقف فقط على التباين بين نمطين من التعارضات في كل ذلك، ففي عصر الباشا، لا يسمح التجوال ليلا إلاّ بكلمة مرور، ولا تُركب إلاّ الجياد، وكان القوّاس هو المسؤول عن الأمن، وعلوم الأزهر هي السائدة، ويحصل صاحب الشأن على أوراق الالتزام عند انتهاء التعليم، وعند الخصومة فمرجع الأمر بيت القاضي، والجميع يخضعون للقانون الهمايوني، والفتاوى وأمور الناس الشرعية تجد لها حلا في كتب "ابن عابدين" وغيرها، والغرباء يسكنون الخانات، وبالمقابل، وفي العصر الذي بعث فيه الباشا أصبح التجوّل حرّا في أي وقت، وبالجياد المطهّمة استبدلت الحمير، والبوليس هو الذي يسهر على توفير الأمن، وحلّت علوم الإفرنج محل علوم الأزهر، والشهادة الدراسية محل أوراق الالتزام، والمحاكم الأهلية هي المرجع لفضّ المنازعات بين الناس، والقانون الإمبراطوري الفرنسي هو المعمول به، وبكتب الفقه استبدلت كتب "دللوز" و "جارو" و "بودري" و "فوستين هيلي" وبالخانات استبدلت "الأوتيلات".

وهذا مثل على حال التغيّر التي يلاحظها الباشا، إلى ذلك فهو، في كثير من الأحيان، يجد نفسه لا يفهم دلالة الألفاظ المستحدثة التي لم تكن شائعة في عصره، وأمثلتها كثيرة تتناثر في معظم صفحات الكتاب، ودلالتها غامضة بالنسبة له، مثل: الكرافات، مونشير،

الأوتوموبيل، البرنس، الكارت، نوته، الأوتيل، اللوكانده، الميكرسكوب، الفونغراف، بوفيه، الكلوب، البوسته، اكسبريس، المانفيستو، البليار، البورصة، البنك. . . الخ، وكل هذا المفردات دالة على نمط حياتي مختلف عمّا كان عليه الباشا في حياته، ولهذا بدل أن يغلق أذنيه دونها، كان يزداد رغبة في التعرّف إليها. وتترافق تحوّلات الوعي في الكتاب بتحوّلات السرد الذي يتحرّر مع مرور الوقت من الطابع المحاكاتي الأولي للمقامة، فينفتح السرد على مشاهد كبيرة مفعمة بالحيوية، وبخاصة حالات الإخفاق التي يتعرّض لها الباشا في مركز الشرطة، والنيابة، والمحاكم، وهو يدخل متاهة الحياة الحديثة، ثم المتابعة الشائقة لشخصيات مثل العمدة والخليع والتاجر، ومع أنَّ السمة الوعظية لا تغيب عن الكتاب لكن عرض التناقضات بذاتها، والحوارات المعمّقة حولها، وتأثيرها في مصائر الشخصيات، كل ذلك يضفي سمة خاصة على الكتاب.

استأثر "حديث عيسى بن هشام" باهتمام عدد كبير من الباحثين، وكثير منهم شغلوا بالقضية التي ظلت مهيمنة منذ البداية إلى الآن، وهي جنس الكتاب ولم يلتفت بدرجة كافية إلى أمر التحولات القيمية والدلالية والسردية في الكتاب، فقد ذهب "هاملتون جيب" إلى أنَّ شهرة "حديث عيسى بن هشام" لا تعزى إلى حكايته أو مغزاه إنما إلى "أسلوبه البارع واقتداره على الوصف" وأضاف أنَّ المويلحي "جمع فيه بين أحسن ما في أسلوب المقامة من خواص وبين أسلوب حديث يتسم بالسلاسة والفكاهة" وأضاف "لقد واتر ببراعة بين النثر المسجوع في الأقسام السردية. . ومقاطع حوارية صيغت بأسلوب سهل حديث، لم يتنكّر في بعض أجزائه للغة الدارجة"[67].

فسّر "العقاد" تقّيد "المويلحي" بالسجع، إلى أنّه وضع الكتاب" على نسق المقامات، واختار له اسم راويته كأسماء رواتها، فالتزم فيه ما كانوا يلتزمونه في مقاماتهم من الأسجاع والأوضاع"[68]. فيما ذهب "علي الراعي" إلى أنَّ "الباحث المدقّق يرى في هذا الكتاب صراعا ملحوظا بين فنّ المقامة وفنّ الرواية؛ فالمقامة تغلب على الكتاب في أوائل الفصول ثم لا يلبث ما في الفصل من قصة أن يتغلّب على المقامة، فيصبح الدفع باتجاه الرواية أوضح"[69]. أما "شوقي ضيف" فرأى أنه "وسّع جنبات المقامة القديمة. . وخرج بها إلى حوار واسع، تأثر فيها بطريقة الغربيين في قصصهم، فالحوادث تتطوّر والشخصيات تُصوّر بنزعاتها النفسية في المواقف المختلفة"[70]. وقال "راميتش" بأن "الناظر في حديث عيسى بن هشام يلاحظ أن المويلحي لا يلجأ إلى تنميق الأسلوب والعناية به إلاَّ إذا كان الحديث على لسان عيسى بن هشام أو الباشا. أما غيرهما من أشخاص الكتاب فيجري الحديث على ألسنتهم سهلا لا أثر فيه للتنميق والتجميل"[71].

كان تأثير كتاب المويلحي واضحا في الأدب العربي فيما بعد، كما ظهر ذلك في

كتاب" ليالي سطيح" لـ"حافظ إبراهيم"وقد نشره في القاهرة إبان تلك الفترة، وهدف فيه على غرار "المويلحي"إلى النقد، وكتاب"محمد لطفي جمعة"ليالي الروح الحائر"الذي صدر بالقاهرة في عام 1912واستفاد فيه من قالب المقامة، وهدف إلى النقد أيضا، وبذلك يمكن القول بأن كتاب "المويلحي"أسهم في بذر الحراك الناقد للتحرر من قيد التصوّر التقليدي المغلق لبناء الشخصيات والأحداث الذي كان شائعا من قبل.

8. خاتمة.

كشفت المدوّنة السردية العربية في القرن التاسع عشر الإرهاصات الأولى لتشكّل النوع الروائي، ومع منتصف القرن كشف النوع عن نفسه عبر ولادة عسيرة كانت ثمرة أفول المرويات السردية، وراحت الهوية السردية للنوع الروائي تظهر بالتدريج مع كل مرحلة جديدة، ونص جديد، ويرتبط ظهور النوع الجديد باللحظة الرمزية التي انفصلت بها العوالم التخيلية وأساليب السرد عمّا كان شائعا في الموروث السردي من قبل، واتخذت منحى مختلفا، ومع أن التقارب بينهما مازال ملحوظا، لكن الاختلاف النوعي بدأ يعلن عن نفسه، مع رواية"وي. إذن لست بإفرنجي"ثم كشف عن نفسه بصورة أكثر وضوحا في رواية"غابة الحق" وراح يتبلور بصورة لافتة للنظر مع"البستاني"و"زيدان"وبلغ درجة كبيرة من الوضوح في"حديث عيسى بن هشام" .

يهمنا كثيرا أن نؤكد أن التمايز بين العوالم التخيلية، والأساليب السردية التي قامت بتشكيلها، يتضمن اختلافا بين ما كان عليه في المرويات السردية، وما أصبح عليه في النصوص الروائية، على أن ذلك لا يوهمنا بقطيعة بينهما؛ فالسمات المشتركة كانت كالنسغ الصاعد تجري في أوصال المرويات والنصوص. وراحت قضية إمكانية وقوع الأحداث، واحتمالية الأفعال تتدرج بصورة مواكبة لكل ذلك، ولم تعد المغامرة المجرّدة الخالية من المنطق السردي الذي يدفع بها وينظّمها مقبولا، ولكن ما زلنا بعيدين عن السرد الذي يكسو الوقائع والأحداث بغطاء سميك يبعدها عن روح الحركة السريعة والمفاجئة، وينقلها إلى ترتيب سردي محكوم بمنطق التحول الداخلي الذي تفرضه رؤى الشخصيات وأفكارها، ولم يتحقّق ذلك في نهاية المطاف إلا في"حديث عيسى بن هشام"على أن اللغة الروائية أعلنت عن نفسها، وتخفّفت النصوص من روح التجريد والتكرار، وصارت المرجعيات الأصلية للرواية، وهي المرويات السردية تتوارى مع الزمن، فذاب التناقض الثنائي الثابت في المرويات، وبه استبدل التحول الذي تتكافأ فيه مكونات البنية السردية والدلالية للنصوص، كما تجلّى على يد"المويلحي"فالمدونة السردية العربية الحديثة هي ثمرة التشّقق المؤلم للعوالم التقليدية التي أعلن عن انهيارها النسقي التدريجي في القرن التاسع عشر.

هوامش الفصل السادس

1. مارون عبود، المؤلفات الكاملة، بيروت، مج2 ص113
2. تنظر أعداد جريدة حديقة الأخبار في مكتبة الجامعة الأمريكية بيروت مصورة على ميكرو فيلم، بداية بالعدد 102 الصادر يوم الخميس الموافق 15كانون الأول/ديسمبر 1859 وقد تم الاطلاع عليها، ومراجعتها مباشرة.
3. خليل أفندي الخوري، وي. إذن لست بإفرنجي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص: 12 ـ 14، 16 ـ 17، 30 ـ 31، 158. وهذه النشرة مصورة عن الطبعة اللبنانية التي صدرت عام1860 بعد الانتهاء من نشرها في "حديقة الاخبار" وفيها كافة أخطاء تلك الطبعة القديمة، وقد صدرت هذه النشرة بمدخل موجز أعدّه محمد سيد عبد التواب، وقدم له سيد البحراوي.
4. أنظر "خليل الخوري: فقيد الشعر والصحافة والسياسة" جمع إدارة حديقة الأخبار، بيروت، ص 29
5. لويس شيخو، الآداب العربية في القرن التاسع عشر، بيروت، ج2 ص 45 وانظر سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سوريا: 1850 ـ 1950، القاهرة، ص42 ـ 43
6. الفيكونت فيليب دي طرّازي، تاريخ الصحافة العربية، بيروت، ج1ص 104
7. أحمد حسن الزيّات، تاريخ الأدب العربي، بيروت، ص 511
8. فرنسيس فتح الله مراش، غابة الحق، بيروت، ينظر مقدمة مارون عبود ص10
9. باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف، بغداد، ص11
10. مارون عبود، مقدمة غابة الحق، ص10
11. م. ن. ص 11
12. أورده سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سوريا، ص 45
13. الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج2ص46
14. رشيدعطالله، تاريخ الآداب العربية، تحقيق علي نجيب عطوي، بيروت، ج2 ص 326
15. حيدر حاج إسماعيل، فرنسيس المرّاش، لندن، ص16 ـ 17
16. نازك سابايارد، الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، بيروت، ص 128 ـ 129
17. فرنسيس المرّاش. ص10
18. روجر ألن، نشأة الرواية. أنظر تاريخ كيمبردج للأدب العربي، ص267
19. سليم البستاني، الهيام في جنان الشام، الجنان، مجلد عام 1870
20. البستاني، افتتاحيات مجلة الجنان البيروتية، إعداد يوسف الخوري، بيروت، ج1ص35
21. سليم البستاني، الهيام في جنان الشام، مجلد عام 1870 ص 703
22. سليم البستاني، أسماء، مجلة الجنان، مجلد عام 1873
23. سليم البستاني، بدور، مجلة الجنان، مجلد 1872
24. البستاني، أسماء، الجنان، ج 4لسنة 1873 ص32
25. البستاني، مجلة الجنان، ج 6لسنة 1875ص442
26. نشأة الرواية، ص267

27. البستاني، الهيام في فتوح الشام، الجنان، ج 5لسنة 1874ص101
28. ميشال حجا، سليم البستاني، لندن، 1989، ص46
29. فيليب دي طرازي، تاريخ الصحافة العربية، بيروت، ج 2ص 69
30. محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، بيروت، ص 76
31. يوسف حسن نوفل، بيئات الأدب العربي، الرياض، ص 232
32. إيسّر، فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب، القاهرة، 2000ص9
33. على مبارك، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، بيروت، ج1 ص320 ـ 321
34. شيخو، تاريخ الآداب العربية، بيروت، ج3 ص223
35. تاريخ الآداب العربية، ج2 ص394
36. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية في مصر، القاهرة، ص66
37. نشأة الرواية، ص270
38. عبد الفتاح عبادة، جرجي زيدان، ص 133 أورده محمد يوسف نجم، ص 179 ـ 180
39. جورجي زيدان، عذراء قريش في عالم الغيب، الهلال، فبراير 1899 ص 277
40. جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، القاهرة، ج4 ص 230
41. جورجي زيدان، الحجاج بن يوسف الثقفي، القاهرة، انظر المقدمة
42. جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، بغداد، ص11
43. فرح أنطون، فتح العرب لبيت المقدس، القاهرة، 1919، ص 152
44. جورجي زيدان، الهلال، مايو 1899 ص 429 ورد النص كاملا في ملحق كتاب "الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث" قاسم عبدة قاسم واحمد إبراهيم الهواري، القاهرة، ص158 ـ 159
45. م. ن. ص 158
46. نقلا عن الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، ص 65
47. شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، ص211
48. سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، ص18
49. رشيد يوسف عطالله تاريخ الآداب العربية، ج2 ص394
50. مارون عبود، المؤلفات الكاملة ج 1ص 453
51. أبو القاسم بن علي الحريري، مقامات الحريري، ص11
52. ابن الصيقل الجزري، المقامات الزينية، تحقيق عباس مصطفى الصالحي، بيروت، ص76
53. ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، بيروت، ص10
54. أنظر تحليل في الفقرة(5) من الفصل (8) من الكتاب الأول.
55. محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، القاهرة، ص6
56. علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، ص10
57. حديث عيسى بن هشام، ص23
58. م. ن. ص23.
59. م. ن. ص24

60. م. ن. ص53
61. م. ن. ص106 ـ 107
62. م. ن. ص135
63. م. ن. ص169
64. م. ن. ص 210
65. م. ن. ص242
66. م. ن. ص 372 ـ 373
67. جيب، دراسات في الأدب العربي، ص86و87
68. العقّاد، مراجعات في الآداب والفنون، بيروت، ص 158
69. دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، 1979 ص19
70. شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، ص 241
71. يوسف راميتش، أسرة المويلحي وأثرها في الأدب العربي الحديث، ص391

خاتمة الكتاب الثالث

كان طموح هذا الكتاب بناء السياق الثقافي لنشأة السرديات العربية الحديثة في القرن التاسع عشر، وبخاصة الرواية، الرواية ليس بوصفها فقط مجموعة من النصوص الممتثلة لشروط النوع الروائي، إنما بوصفها وسيلة تمثيل للرؤى والتطلّعات الاجتماعية والتاريخية، والغاية الأساسية التي نتّجه إليها هي الربط بين السرديات ووظائفها، بوصفها مرويات كبرى تقوم بصوغ الرؤى والمنظورات للأمم التي تظهر فيها، وتخطّي الانحباس في كشف السمات الفنية المباشرة للنصوص الروائية.

وحرصنا على أن يكون بناء نستعيد فيه، دون مسلّمات جاهزة، حالة التفاعلات الأدبية والثقافية في تلك الحقبة التي كانت تشهد تغييرات متداخلة: حراك اجتماعي ـ ثقافي محتدم، انكسارات نسقية، تحلّل أبنية تقليدية، بداية تشكّل أنواع أدبية جديدة، ثم بعد كل ذلك ظهور المؤثرات الخارجية، ويطمح في الوقت نفسه إلى عدم الارتهان للفرضيات التجريدية الشائعة حول نشأة السردية العربية الحديثة، وإعادة البحث في المؤثرات الغربية، وذلك لا يتمّ بدون التحرّر من هيمنة الخطاب الاستعماري الذي أسهم بدرجة كبيرة في الدفع بتلك التصوّرات، وتثبيتها، إلى درجة أصبحت فيها جزءا أساسيا من الوعي الأدبي.

لا تنكشف تحيّزات الخطاب الاستعماري بدون نظرة ثقافية نقدية تتحرّر من النمطية ليس في منهج البحث، إنما من فرضيات ذلك الخطاب، ومقولاته، ونتائجه، ومع أنّ هذا الخطاب مازال فاعلا، وتلاقي فرضياته قبولا عاما في المجتمع الأدبي، بسبب التلقين المدرسي لتاريخ الأدب الحديث، لكنّ الوقت أزف لإعادة ترتيب علاقتنا الذهنية مع النتائج التي تم التوصل إليها ورُسخت في كلّ من تاريخ الأدب والنقد؛ ذلك أنّ تلك النتائج، فيما نرى، هشّة وغير دقيقة، وتفتقر إلى القوة الحقيقة، وتهمل، بصورة تثير الاستياء والسخط، معظم الحيثيات التي دفعت بالسردية العربية الحديثة إلى الظهور، وهي نتائج لا تتّصل بالصيرورة المتدرّجة في تفاعلاتها للظاهرة السردية في القرن التاسع عشر، إنما تتّصل مباشرة بمدّ روح الشمول والسيطرة للفكر الاستعماري نفسه الذي عرف حضورا منذ تلك الحقبة. تلك النتائج لا تصمد أمام نقد موضوعي يستحضر الظروف الثقافية التي احتضنت الظاهرة السردية.

إعادة تركيب سياق مختلف لتلك الفترة وللحالة الثقافية فيها، أمر ليس سهلا، بالنظر إلى غياب الدراسات الحفرية الاجتماعية والثقافية والأدبية، وهذا يرتّب صعابا ليس أمام النتائج التي يمكن الوصول إليها، إنما في الثقة بها من قبل المجتمع الأدبي الذي يتلقّاها، وقد تشبّع بمعطيات البحوث المختزلة والممثلة لمقولات الخطاب الاستعماري. ولاشك في أنّ غياب المنظور النقدي لمدة طويلة في الثقافة العربية الحديثة أسهم مباشرة في ترسيخ تلك المقولات والأخذ بها، فجرى مع الزمن طمس لكثير من الحقائق الثقافية، واختلاق لكثير غيرها، بحيث جرى ترحيل تلك المقولات المستعارة من سياق ثقافي وحضاري غربي إلى سياق آخر مختلف، لا يربطه به رابطة، سوى كونه موضوعا لحامل تلك المقولات، وهو الاستعمار نفسه. ولا يكفي الحديث عن الدراسات ما بعد الاستعمارية (Postcolonial Studies) إنما ينبغي أن تنخرط الثقافة العربية في التحرّر من سلسلة طويلة من الفرضيات والنتائج المستبدة بالدراسات الاجتماعية والتاريخية والدينية والأدبية، تعاون على تكريسها الخطاب الاستعماري والاستشراقي.

اهتدى التحليل الفكري والنقدي في هذا الكتاب بكثير مما ذُكر، ولكنّه في الوقت نفسه لم يتعسف في أن يجعل من السردية العربية الحديثة موضوعا لتجريب كلّ ذلك، فليست هذه من غاياته على الإطلاق، إذ كان هدفه العام استكشاف السياقات الثقافية التي تكوّنت فيها الظاهرة السردية الجديدة، ولهذا شغل مبدئيا بمحاولة إبطال الأثر الكاسح للخطاب الاستعماري في الوعي النقدي، وفي كثير مما قرّره تاريخ الأدب الحديث، وبإثارة هذا الأمر، وتخفيض فعالية الشحنة التجريدية للخطاب الاستعماري، فقد بدأ يقدم اقتراحات بديلة لإعادة تفسير الظاهرة، ولكن ذلك لا يتم بمعزل عن الإطار النظري لموضوع شديد الأهمية ألا وهو كشوفات نظرية الأنواع الأدبية.

لعل القضية الأكثر أهمية هنا هي الوقوف على الرصيد السردي الذي أعيد تجميعه لينصهر فيصبح المادة الأساسية للسردية العربية الحديثة، وهذا اقتضى وصف تفكّك الموروث السردي من ناحية الأبنية والأساليب، وكان لابد من استحضار طبيعة المفارقة الثقافية الكبرى التي انهارت فيها أنظمة كبرى مارست كفاءتها التمثيلية لما يزيد على ألف سنة، وإذا بها تتهاوى بعد أن انحسرت القيم المرتبطة بالتواصل الشفوي وبداية ظهور القيم الخاصة بالتأليف والتراسل والتلقي الكتابي، وقد بدأت عملية الانهيار هذه قبل دخول المؤثّر الغربي، وتحديدا قبل التعريب الذي ظهر في حقبة لاحقة، والحقّ فإن انهيار الأبنية التقليدية للمرويات السردية كان بطيئا، لكنّه جرف معه بقوة كاسحة النصوص الأولى للظاهرة السردية الحديثة، فتدخّل في صوغ جوانب من أبنيتها وأساليبها، فحالة الاحتضار الطويلة جعلت

التشكّلات الأولى للسردية العربية تهتدي في سماتها بالهياكل العامة لتلك المرويات، ولكنّ الظاهرة أعلنت عن نفسها ليس في الأساليب والأبنية الجديدة، إنما في الخصائص النوعية.

على أنّ ثمة ظاهرة أخرى اقترنت بتفكّك المرويات السردية لا تتصل مباشرة بظهور الرواية، ألا وهي عملية التعريب السردي، التعريب الذي شأنه شأن الرواية العربية جاء ليملأ الفراغ الذي أحدثه تصدّع المرويات وانكسارها، فالتعريب، طبقا للبراهين التي توسع البحث فيها، كان من نتائج حالة الانهيار تلك، ولهذا جاءت المعرّبات مشبعة بالسمات المميزة للمرويات السردية. جرت إعادة تفسير لظاهرة التعريب، ليس بوصفها المحضن الذي ترعرعت الرواية فيه، إنما باعتبارها من إفرازات حالة الحراك السردي والانهيارات التي برزت للعيان بصورة لا تخفى في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبعد كل هذا انصرف البحث إلى القضية التي طالما بُحثت من قبل، وهي موضوع الريادة الروائية. وقد كشف التتبع ـ الذي حاول أن يستحضر كلّ المكونات الفاعلة في الموضوع ـ أنّ معرفة الأدب العربي الحديث للنوع الروائي أسبق بكثير مما قررته البحوث التي اهتمت بهذا الموضوع.

حرصنا كثيرا، طوال فصول هذا الكتاب، على حضور التحليل الثقافي، لكنّ ذلك بحد ذاته لا يُعد كافيا، في موضوع تعتبر فيه النصوص السردية مادة أساسية، ولهذا قدّمنا تحليلا سرديا للنصوص الأساسية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبالنظر إلى أنّ الخطاب الاستعماري رسّخ فكرة جزئية حول موضوع الريادة، التي سعى إلى عزلها عن مجمل الحراك السردي الخصب في القرن التاسع عشر، فجعل من رواية "زينب" النصّ الذي تتجلّى السمات السردية فيه بأفضل أشكالها، آثرنا ألاّ نتخطّى هذه القضية التي ظلت دائمة الحضور في كل بحث يعنى بالريادة الروائية طوال القرن العشرين، فجرى تحليل مجموعة منتخبة من القراءات المتضادّة التي دارت حول هذه الرواية، ليس بهدف خفض قيمتها، إنما من أجل تذويب السياج الدوغمائي الذي أُحيطت به استنادا لاعتبارات متعددة، كثير منها لم يكن أدبيا. تُمتص شحنة الغلواء لأي ظاهرة أو نصّ حينما يوضع بدقّة ضمن التشريح النقدي والثقافي، فلا قيمة لنصّ تفرضه على التاريخ قراءات اختزالية، هي صدى لمقولات الخطاب الاستعماري.

في الوقت الذي تبوّأت فيه الرواية مكانتها الرفيعة في الأدب العربي الحديث، لم يكن من الممكن إهمال الصعاب التي واجهتها، وهي بوصفها ظاهرة جديدة وجدت نفسها تكافح سيولا لا نهائية من التهم وسوء الفهم، ولأجل هذا أفردنا فصلا ختاميا حللنا فيه طبيعة الموقف الثقافي المعرض للرواية، وهو موقف تجلّى فيه عنف الثقافة الرسمية في مواجهة الأدب السردي التخيّلي بشكل عام، والرواية بشكل خاص.

حينما يدور الحديث حول ظاهرة سردية ذات طابع أدبي ـ ثقافي، مثل الرواية، لابد من

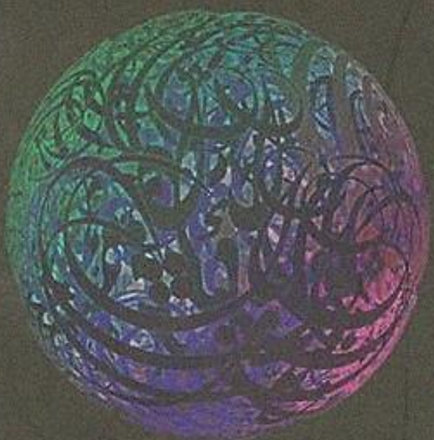
التركيز على كيفيّات التمثيل، والوظائف، والتحوّلات البنائية في صيغ السرد وتراكيبه وأبنيته، وأخيرا كيفيّة تلقّيه. وكل بحث يتوخّى الدقة والموضوعية ينبغي عليه الكشف عن طبيعة التركة التي ورثتها الرواية العربية، تلك التركة الثمينة التي تراكمت طوال أكثر من ألف عام، ثم بدأت في القرن التاسع عشر تتأزّم، في إشارة واضحة، وإن كانت مبكّرة، إلى بداية الانهيار الذي استغرق ما يزيد على قرن من الزمان؛ فالسردية العربية الحديثة ظاهرة شديدة الأهمية في تاريخ الأدب العربي الحديث، إنّها ظاهرة جديدة، تفاعلت مكونات كثيرة من أجل ظهورها، ولم تكن نتاج نصّ مفرد طليعي انشق عن نسق نوعي فأوجد تيارا نوعيا جديدا اتّبع فيما بعد، فهذا النمط من التفكير ـ مثاله القول بريادة رواية "زينب" ، وهي حسب هذا التصوّر تمثل قطيعة نوعية مع الموروث السردي، واتصالا نوعيا بالرواية الغربية ـ يستبعد تماما الرصيد السردي الضخم الذي كان يتفاعل طوال القرن التاسع عشر، ويهمل هذا التفكير القضية الأكثر أهمية، وهي الكيفية التي يتكوّن فيها نوع سردي جديد، فمدّ التفسير الغربي الذي إشاعه الخطاب الاستعماري لنشأة الرواية الغربية بحيث يعدّ هو، دون سواه، التفسير الذي يصلح لنشأة الرواية العربية الحديثة، أمر تتقوّض مقوماته بسرعة، إذا استحضرنا الخارطة السردية المعقّدة التي كانت تمثلها المرويات السردية في القرن التاسع عشر، وفهمنا آلية تفكك الأنواع القديمة، وتحلّل الأنظمة، ثم انهيار النسق الكلي للمرويات، وإعادة تجميع عناصرها في النوع الروائي الجديد، إنّها عملية كبيرة تقع وسط مشهد شامل من التغييرات الأدبية التي بدأت تعلن عن نفسها في تلك الفترة.

الفهرس

A B D U L L A H   I B R A H I M

د. عبد الله إبراهيم

موسوعة السرد العربي



2

طبعة موسعة

موسوعة السرد العربيّ (1) / موسوعات
د. عبد الله إبراهيم / مؤلّف من العراق
طبعة جديدة موسّعة ، 2008
حقوق الطبع محفوظة

المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنايع ، بناية عيد بن سالم ،
ص. ب 5460-11 ، هاتفاكس 751438 / 752308 1 00961
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص. ب 9157 ، عمّان 11191 ، الأردنّ
هاتف 5605432 6 00962 ، هاتفاكس 5685501 6 00962
e-mail : info@airpbooks.com
موقع الدار الإلكترونيّ : www.airpbooks.com
تصميم الغلاف والإشراف الفنّي :
®
الخطوط ولوحة الغلاف :
زهير أبو شايب / الأردنّ
الصفّ الضوئيّ :
رشاد برس / بيروت ، لبنان
التنفيذ الطباعيّ :
رشاد برس / بيروت ، لبنان

ISBN 9953-36-245-9

موسوعة السرد العربي

د. عبدالله إبراهيم

موسوعة السرد العربي

(طبعة موسّعة)

(2)

مقدمة
السردية العربية الحديثة والموقف الثقافي

1. مدخل.

يُحتفى في الأدب العربي الحديث بالنصوص السردية الآن احتفاء خاصا، وبخاصة الرواية إلى درجة يمكن القول فيها أنّ عصرنا هو عصر الرواية، وذهب بعض النقاد إلى أنّها ديوان العرب في القرن العشرين. وهم في كل هذا لم يكونوا على خطأ؛ فالرواية نوع أدبي انتزع الاهتمام، ونجح خلال مدة وجيزة في الاستئثار بالمكانة الأولى في الآداب العالمية، وذلك لا يعود، في رأينا، إلى القدرة الهائلة في تطوّر وسائل السرد فيها، فحسب، بل إلى القدرات الفائقة في تمثيل المرجعيات الثقافية، والنفسية، والاجتماعية، والتاريخية، وهو أمر فاق قدرة الأنواع الأدبية الأخرى المعاصرة لها، تلك الأنواع التي انحسر دورها، فكفّت، إلى درجة بعيدة، عن الإسهام في تمثيل التصوّرات الكبرى عن الذات والآخر.

يمكن عدّ الرواية، بنصوصها الأساسية، من المرويات الكبرى التي تسهم في صوغ الهويات الثقافية للأمم لقدرتها على تشكيل التصوّرات العامة عن الشعوب، والحقب التاريخية، والتحوّلات الثقافية للمجتمعات، فروايات الفروسية الأوربية علامة رمزية دالّة على العصر الذي ظهرت فيه، ورواية القرن التاسع عشر في روسيا وإنجلترا وفرنسا كشفت عبر التمثيل السردي الأنساق الثقافية والاجتماعية لتلك المجتمعات، وصوّرت الرواية العربية في القرن التاسع عشر الحراك الاجتماعي، بما في ذلك منظومة القيم العامة، والذوق الأدبي السائد، والتصوّرات الجماعية عن الذات والآخر، كما تجلى ذلك عند "خليل الخوري" و"فرنسيس مرّاش" و"سليم البستاني" و"علي مبارك" و"جورجي زيدان" و"المويلحي" وآخرين. وتخوض الرواية العربية الآن تجربة الرهانات الكبرى في التمثيل، فتسهم في صوغ تصوّراتنا عن عالمنا بأنساقه الثقافية والقيمة والدينية، وصراعاته وتناقضاته الكبرى.

بدأت السرديات العربية الحديثة مخاضها العسير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إثر انهيار النسق التقليدي في الثقافة الموروثة، وتفكّك المرويات السردية القديمة، وانكسار الأسلوب المتصنّع في التعبير، فانتزعت الرواية، وهي لبّ تلك السرديات، شرعية كاملة

بوصفها النوع الأدبي الذي يحتل المرتبة الأولى في أدبنا الحديث. ويكشف المسار الصعب لها أنّها مرّت في ظروف استثنائية قبل أن تحوز الاعتراف بها باعتبارها نوعا أدبيا جديدا. إنّ رفض الظواهر الأدبية الجديدة والعزوف عنها أمر شائع في الآداب بشكل عام، فمهارات التذوّق التي تصاحب الأشكال الأدبية التقليدية تجد نفسها عاجزة عن تقبّل الأشكال الجديدة، فتقوم برفضها، ويمرّ وقت طويل جدا قبل أن تتأسس ذائقة جديدة تتقبّل الظواهر الأدبية المستحدثة، وهو أمر واجهته الرواية الغربية من قبل؛ فقد بيّن "باختين" كيف أنّ "النقد في القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يعترف بالرواية بوصفها جنسا مستقلا، بل كان يرجعها إلى الأجناس البلاغية المختلطة، وفي منتصف القرن التاسع عشر ظهر اهتمام واضح بنظرية الرواية بوصفها جنسا أدبيا أساسيا في الأدب الأوربي"(1). ويرجع ذلك إلى الرأي الشائع الذي يعتبر الخطاب الروائي بيئة غير أدبية، ويفتقر لأي تشييد خاص وأصيل، فلأنّهم لم يجدوا في هذا الخطاب الشكل الشعري الخالص (بالمعنى الضيق) الذي كانوا ينتظرونه، فإنّهم جرّدوه من كل أهمية أدبية، وجعلوه يبدو، مثلما هو الحال بالنسبة للخطاب المتداول أو العالم، مجرد وسيلة للإبلاغ(2).

لم يذكر "باختين" من مسوغات رفض الرواية سوى افتقارها للخصائص الأدبية مقارنة بما كان للشعر من خصائص كاملة، لكنّ تاريخ الأدب الغربي يكشف أنّ الرواية خاضت صعابا عديدة، قبل أن تنتزع شرعية وقيمة في تاريخ ذلك الأدب، وقد كشف "ثربانتس" في كتابه "دون كيخوته" الكيفية التي تمّ فيها حرق روايات الفروسية، وموقف رجال الدين منها، بل إنّ كتابه أسهم بصورة مباشرة في امتصاص غلواء التخيّل في تلك الروايات، ذلك التخيّل غير المحتمل الذي وصف بأنّه مفسد لمن يقترب إليه، وكان دوره مهما، في ظهور الرواية ذات الوقائع المحتملة، فيما بعد، وقد أصاب "صاموئيل بنتام" إذ قال بأنّه لم تظهر رواية فروسية بعد ظهور "دون كيخوته" وعدّ "روسكين" كتاب "ثربانتس" كتابا قاتلا" أجهز على الفروسية وآدابها(3).

2. أوصياء الثقافة الرسمية وكتب التخيّلات.

في سياق ثقافة عقلية ودينية منضبطة ومدرسية تظهر حاجة للتحذير من أهوال التخيّلات السردية التي تعبّر ضمنا، وعبر سلسلة معقّدة عن أحلام كبرى مخبّأة، وتطلّعات مكبوتة، جرى تهميشها بسبب شيوع التفكير الخطّي المنقّى والمستند إلى مرجعيات تقوّية نفعية مباشرة تحول دون تحرّر المخيلة من أسر البعد المباشر للأشياء. كان "ديكارت" يعتقد أنّ المخيلة تشوّش الفكر، وتحول دون أن يباشر العقل عمله بالطريقة الصحيحة، وسنجد بعد قليل أنّ "محمد عبده" يقف موقفا مشابها، حينما يحذّر بقوة من الأثر الفادح لكتب الأكاذيب الصرفة التي تتحرّك في أفق مشبع بالتخيّلات، ويثني على منع نشر كتب الفروسية العربية،

وفي مقدمتها السير الشعبية التي صوّرت تخيّليا بطولات الفرسان كعنترة بن شداد، وأبي زيد الهلالي، وسيف بن ذي يزن، والأميرة ذات الهمّة، وغيرهم، وهي تشبه روايات الفرسان الأوربية التي خصها "ثربانتس" بأكثر من فصل لتحرق فيه، في سياق لا يخلو من السخرية، يقوم به أحد رجال الدين، ومع أنّ "ثربانتس" لم يكن رجل دين، كما هو الأمر بالنسبة لـ"محمد عبده" لكنّ كتابه مملوء بالقيم المسيحية ـ الكاثوليكية التي تعدّ المعيار الفاصل بين الفضائل والرذائل، فيما يعبر "محمد عبده" مباشرة عن آرائه.

قدّم "محمد عبده" (1849 ـ 1905) في جريدة الوقائع المصرية في11 مايو1881صورة شاملة للكتب التي تتداول في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ورسم خارطة تلك المؤلّفات حسب أهميتها بالتدريج، فقال "تنقسم المؤلّفات المتداولة في أيدي المصريين إلى أقسام متفاوتة بتفاوت أميال المطالعين سواء كانت هذه الأميال غريزية أو مكتسبة من طوارئ التربية وعوارضها، وهذه الأقسام. اختلفت في الشهرة والخفاء وكثرة التداول بين يدي الكثير من الناس، وفي منتديات المشتغلين بمطالعتها ومحافلهم الخصوصية والعمومية، فمنها: الكتب النقلية الدينية. . . ومنها الكتب العقلية الحكمية. . . ومنها الكتب الأدبية، وهي ما يبحث فيها عن تنوير الأفكار وتهذيب الأخلاق، ومن هذا القبيل كتب التاريخ وكتب الأخلاق العقلية، وكتب الرومانيات (هي المخترعة لمقصد جليل كتعليم الأدب، وبيان أحوال الأمم، والحث على الفضائل، والتنفير من الرذائل) ككتاب كليلة ودمنة، وفاكهة الخلفاء، والمرزبان، والتليماك، والقصة التي تترجم في جريدة الأهرام (=في النصف الأول من عام1881) وغيرها من بقية المؤلّفات، وهذا القسم كثير التداول في المدن والثغور ويكثر في أبناء وطننا وجود البارعين فيه، المشتغلين بدراسته، العاكفين على مطالعته. ومنها كتب الأكاذيب الصرفة، وهي ما يذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلّة بقوانين اللغة، ومن هذا القبيل كتب أبو زيد (كذا) وعنتر عبس (كذا) وإبراهيم بن حسن والظاهر بيبرس، والمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير، وقد طبعت كتبه عندنا مئات مرات، ونفق سوقها، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلاّ زمن قليل. ومنها كتب الخرافات".

إثر هذا العرض الشامل قام "محمد عبده" بتفصيل القول في النوعين الأخيرين" كثر طبع الكتب في هذين القسمين حتى انتشرت في سائر جهات القطر، واشتغل بمطالعتها كثير من الأهلين، فإذا شبّ الولد ومالت نفسه إلى المطالعة في الكتب، لم يجد أمامه إلاّ أصناف هذه الكتب الكاذبة أو الخرافية، فيجهد نفسه في قراءتها فيشيب وهي بين يديه، ويموت وهو معتقد لما فيها من الأضاليل، ونجم عن ذلك انغماس الغالب في ظلم الجهالات وانحطاطهم عن درجات الكمالات، وهذا من أضرّ المؤثّرات في تأخر البلاد وبقائها في حفر الهمجية والاخشوشان" ثم أثنى على قرار الحكومة المصرية بفرض الرقابة على نشر الكتب

الضارّة" والحجر على طبع الكتب المضرّة بالعقول، المخلّة بالآداب، وهي كتب القسمين الأخيرين، فمن الآن وصاعدا لا يرخّص لأية مطبعة أن تطبع من هذا الكتب (كذا) المضرّة شيئا، ومن يتعدّ ذلك يجاز بأشدّ الجزاء، وستؤخذ الاحتياطات اللازمة لمنع الاختلاس في هذا الشأن، فعلى الذين يميلون إلى مطالعة مثل هذه الكتب لتسلية النفس، وترويح الخاطر، أن يستعيضوها بغيرها من الكتب المفيدة الصحيحة، فمن كانت رغبته متّجهة إلى كتب أبو زيد (كذا) وما معها من الكتب كعنتر عبس (كذا) وغيرها أن يستبدلها (كذا) بكتب التاريخ الصحيحة "وختم "عبده" حديثه بالتأكيد على وجوب أن يترك كل عاقل" هذه الكتب الخرافية، ويتباعد منها على قدر الإمكان، وأن يشغل أوقاته بمطالعة الكتب الحقّة ككتب الديانة المطهّرة، وكتب الأخلاق والفضائل، وتهذيب الأخلاق، وكتب التواريخ الصحيحة، وكتب العلوم الحقيقية"[4].

مارس "محمد عبده" دورا إصلاحيا، وكلّ مصلح يجد نفسه موزعا بين مهمتين، أولاهما: تشخيص الحالة المطلوب إصلاحها، وثانيتهما: اقتراح الإصلاح، وضمن المهمة الأولى قدّم عبده جردا موسّعا للكتب الشائعة في عصره، وراح يصنّف تلك الكتب، طبقا لمنظوره كمصلح ديني، يوجّهه المغزى الأخلاقي والقيمي للكتب، وقد وجد أنّ التخلّف والهمجيّة في بلاده متصل بشيوع كتب الأكاذيب الصرفة وكتب الخرافات، وضمن الثانية وجد أنّ وزارة الداخلية المصرية بمنع طبع تلك الكتب، إنما تسهم في إصلاح المجتمع، واقترح أن تحلّ كتب محلّ أخرى، وبخاصة لأولئك الذين أدمنوا قراءة كتب الأكاذيب والخرافات، وقد وجد أنّ كتب الأكاذيب الصرفة تسبب ضررا بالغا من ناحيتين، أولاهما: إغراقها في التخيّل إلى درجة أنّها تذكر أقواما" على غير الواقع" وثانيتهما: خروجها على الطبع اللغوي السليم، فعباراتها "سخيفة مخلّة بقوانين اللغة" وتضافر هذين السببين يعدّ كافيا في نظر المصلح لمحق هذا النمط من الكتب، وهو موقف يماثل موقف رجل الدين، الحارق للكتب في "دون كيخوته" ففي الحالتين نجد تضامنا بينهما للحفاظ على نسق من القيم التعبيرية واللغوية، فالفكر المستقيم لا يتقبل المجازات السردية الكبرى، ولا يتمكّن من تفسير الشطحات في تلافيفها، ويرتعد فرقا من فكرة الخروج على النمط الشائع من الثقافة المتعالمة التي تجهّز الإنسان بنظام متكامل من الأجوبة النسقية المنمّطة التي ينبغي له ألاّ يحيد عنها وإلاّ وقع في المحذور، وسنجد فيما سيأتي أنّ موقف "محمد عبده" يستمد شرعيته من تراث مدرسي عريق في التحذير من المرويات السردية التي تنهض على عنصر التخيّل.

كشف موقف "محمد عبده" أيضاً ضآلة معرفته بالرواية (الرومانيات) لكنّه يظهر منصفا لها بالإجمال حينما رآها تخترع لمقصد جليل كتعليم الأدب، وبيان أحوال الأمم، والحث على الفضائل، والتنفير من الرذائل. اهتم بالجانب الاعتباري، ولم يجد إلاّ رواية "فينلون" التي

عرّبها "الطهطاوي"بعنوان"مواقع الأفلاك في وقائع تليماك"، وأخرى كانت تنشر في جريدة"الأهرام"، لم يأت على ذكر اسمها، ثم رواية"الانتقام" لمؤلفها الفرنسي"بيير زاكون"، وقد عرّبها"أديب إسحاق" و"سليم النقاش"، وأضاف إليها"كليلة ودمنة"وبعض قصص الحيوان. ومن المعروف أنّ "الطهطاوي"ترجم رواية "فينلون"كونها تستجيب للمعايير الأخلاقية والاعتبارية السائدة آنذاك، وبخاصة تماثلها مع"مقامات الحريري"، كما جاء في مقدمة"الطهطاوي"لها(5).

ومع أنّه كشف عن متابعة شاملة لكتب الأكاذيب الصرفة التي طبعت في مصر على زمنه مئات المرات، لكنّه اكتفى بذكر بضع روايات وحسب، مركزا على البعد الاعتباري. عاضد "محمد عبده"قرار الداخلية المصرية بمنع نشر كتب الأكاذيب الصرفة والخرافات، وأثنى عليه، ولا ينتظر من مصلح أقلّ من هذا، فهو لا يهتم بتفاصيل العقد الضمني بين المتلقّي وتلك الكتب، ذلك العقد الذي يتفق فيه الطرفان على العمل في ميدان خارج الواقع، وبعيد عن الصدق بدلالته الأخلاقية، فالعقد السردي لا يحتمل تفسيرا مباشرا نرتّب عليه مضار أخلاقية؛ لأنّ الآثار الأدبية تقوم بتمثيل شفاف لمرجعيات بعيدا عن الضوابط والمعايير التي يريدها مصلح ديني مثل "محمد عبده"، ولكن هذا لا يعني انزلاقه إلى سوء التفسير، فالفيصل في حكمه هو الفائدة والفضيلة، والكتب النقلية الدينية والكتب العقلية الحكمية، وبعض الكتب الأدبية تحقق، من وجهة نظرة، ذلك، فيما لا تقوم كتب الأكاذيب الصرفة والخرافات فقط بعدم تحقيق ذلك، إنما تحول دونها بشيوعها، وقدرتها على جذب اهتمام القرّاء، وحسبما ورد في سياق حديثه، أنّها طبعت مئات المرات، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلاّ زمن قليل، وسوقها رائجة. ترّفق قليلا بالروايات الاعتبارية القليلة التي أشار عليها، لكنّ حكمه على كتب الخرافات والأكاذيب الصرفة شمل هذا الفنّ الجديد الذي ترعرع في أحضانها، إذ سرعان ما نلمس عزوفا في الأوساط الثقافية الرسمية عن هذه المؤلّفات، وأسهم كبار كتاب الرواية في ذلك، كما سيتضح ذلك، في سياق هذا التحليل.

أصبحت الرواية، شأنها شأن أي فنّ جديد، مثار سخرية في الأوساط الثقافية، والدينية والفكرية والسياسية في القرن التاسع عشر وشطر من القرن العشرين، وكان مسارها شاقاً وسط معارضة من تلك الأوساط، فالمنظور الأخلاقي، والبحث عن المطابقة بين محتوى النصّ والوقائع الخارجية، وتجنّب شحن الأحاسيس بالملذات والمتع التخيّلية، والابتعاد عن المبالغة، واشتراط النفع العام والمباشر في النصوص، كانت من الشروط الأساسية للتلقّي الذي أرادته الثقافة الرسمية آنذاك، لهذا فإنّ التردّد كان يغالب المشتغلين في ميدان الأدب عموماً، والرواية خصوصاً، فيما يتصل بإعلان انتمائهم إلى هذا الفن الجديد، وهو أمر ظلّ يتكرّر مدة طويلة، فالأسماء الوهمية التي يتقنّع بها الكتاب العرب رجالا ونساء ـ وبخاصة

النساء ـ تؤكد أنّ نظرة مشوبة بالشكّ والحذر وعدم الاحترام لازمت طويلاً كل الفنون التخيّلية في الثقافية العربية الحديثة، منها: الرواية والمسرح والسينما والفن التشكيلي.

3. الرواية: الاختزال ومقوّمات النظرة الدونية.

استند الموقف العام الذي اتخذته الثقافة الرسمية من الرواية إلى التمييز القديم والشائع في تاريخ الأدب العربي بين قصص الخاصّة وقصص العامة، فقد أنيطت بالأولى مهمة اعتبارية وعظية، كما وجدنا في توقير "محمد عبده" لكتاب "كليلة ودمنة" و"وقائع تليماك" فيما خصّت الثانية بالتسلية، ومثالها المرويات السردية الشعبية والخرافية؛ لأنّها موجّهة إلى العامة التي تظهر ميلاً واضحاً للتعلق بالخرافات، كما يقول البيروني[6] ، واعتبر "الليث بن سعد" قصص العامة مكروها لمن فعله ولمن استمع إليه[7] ، وهو أمر كنا وقفنا عليه في الكتاب الأول. وجدير بالذكر أنّ هذا الموقف المتأصّل في الثقافة العربية القديمة ظلّ يتصلب ويتنامى على الرغم من شيوع هذا النمط من القصص، وبخاصة في القرن التاسع عشر إذ طبعت كتب السير والخرافات والحكايات العجيبة، كما رأينا ذلك في كلام "محمد عبده"، وعُرّبت مئات النصوص الروائية التي يمكن بسهولة إدراجها، حسب منظور الثقافة الرسمية، في إطار القصص الشعبي العامي فكتاب "ألف ليلة وليلة" الذي مازال إلى الآن مثار سخط الأوساط الثقافية الرسمية، لم يتغير الموقف منه خلال أكثر عشرة قرون منذ أن وصفه ابن النديم، بأنّه" كتاب غث بارد الحديث"[8] إلى "قسطاكي الحمصي" الذي قال بأنّ "في الكتاب من الفحش والإقدام على الرذيلة ما يجب أن يمحى خياله من كل بيت يحصنه أهله بأدب النفس"[9].

والخوف من الحبّ، وتصوير أوضاعه المتنوعة والمثيرة، هو الذي دفع بـ"يعقوب صرّوف" إلى التحذير من ضرر الروايات، في مقالة نشرها في عام1882بعنوان "ضرر الروايات والأشعار الحبية"[10]. ولم يكن موقفه رادعا، كما ظهر في موقف "عبده"، فقد قلّل من الضرر، ويمكن تفسير ذلك بقربه إلى عالم الرواية والمسرح، ولكنه عاد بعد مرور نحو عشر سنوات ونشر في عدد نوفمبر من المقتطف لعام1891جوابا متشدّدا عن سؤال بخصوص الحكايات الخرافية، فكان جوابه "في قراءتها شيء من التسلية، ولكن فيها مضار كثيرة؛ لأنّها مشحونة بالأوهام والخرافات وحوادث الحب والغرام"[11].

ولم يقف الأمر عند هذا الحدّ، إنما مضى "صرّوف" في بيان مضار قراءة الروايات ومنافعها" من الروايات ما قراءته مفيدة جداً، وهو القليل، ومنها ما قراءته كثيرة الضرر، وهو الغالب، وأكثر الروايات التي ترجمت إلى العربية من النوع الثاني، ولذلك كان الضرر من قراءة الروايات أكثر من النفع، وهذا لا ينحصر في الروايات العربية، سواء كانت

موضوعة أو مترجمة، بل يتناول الروايات الإفرنجية على أنواعها، فلا تجد رواية تفيد قراءتها حتى تجد عشر روايات تضرّ قراءتها" ومن الواضح أنّ المنظور الإصلاحي ـ الأخلاقي هو المتحكّم في تقويم الرواية، بدليل أنّه يكرر الحديث عن "الضرر" و"النفع" من القراءة، واستأنف يبيّن طبيعة ذلك الضرر، ومن ذلك " أن تكون الرواية نفسها منحطّة، أو تكون مما يهيج العواطف، ويقوّي الميل إلى الشهوات، وذكر أنّ ذلك يكثر في الروايات الفرنسية".

هذه الروايات يجب الامتناع عن قراءتها مطلقا، ولا يليق بوالد أو والدة أن يدعا أولادهما يقرأون رواية من غير أن يكونا قد قرآها، وعرفا ألاّ ضرر من قراءتها" وأضاف وجها آخر للضرر "إذا كانت الرواية خالية من كل ما تضرّ قراءته يبقى ضرر آخر إذا قرئت بسرعة من غير تدقيق في معانيها؛ لأنّ القراءة لمجرد التسلية يضيع بها الوقت سدى، وتضعف بها الذاكرة أو قوة الحفظ" وعرّج أخير على الروايات النافعة، وهي عنده الحسنة الإنشاء، والمتضمّنة المعاني الجليلة، والتي كتبها مؤلّف مشهور، وتتصف بالسبك، وهذه ينبغي أن تُقرأ بإمعان وأكثر من مرة " ولا شبهة في أنّ قراءة واحدة من هذا القبيل قد تؤثّر في تهذيب الأخلاق أكثر من كثير من الكتب الأدبية، وكثيرا ما يحصل الإنسان على ملكة الإنشاء الصحيح من قراءة رواية أدبية حسنة السبك، وتكريرها بالقراءة حتى يصير أسلوبها ملكة فيه"[12].

مخاطر قراءة الروايات كثيرة؛ كما تتجلّى في الخطاب الرسمي، سواء أكان دينيا أم تعليميا، فهي مملوءة بالأوهام والخرافات، وحوادثها مشحونة بالحب والغرام، وهي منحطّة، تهيّج العواطف، وتقوّي الميل إلى الشهوات بعرضها للجسد عرضا مثيرا، وأخيرا فهي تضيع الوقت، ولا تنشّط الذاكرة. وهي أسباب كافية للتحذير منها، والعزوف عنها. وبالمقابل لابد من الانصراف إلى ما هو مفيد مثمر، وتلك هي الروايات الاعتبارية المفيدة المسبوكة بجودة وإتقان.

4. ازدهار المتخيلات السردية.

رسم "محمد عمر" في كتابه "حاضر المصريين أو سرّ تأخرهم" الذي صدر في عام1902 صورة قاتمة للكتب الشائعة في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين في مصر، فقد ذهب إلى أنّ أصحاب المطابع تعلّقوا بطبع "الضار والمفسد من الكتب" حتى أصبح ديدنهم "الميل إلى طبع كتب السخافة والأوهام" وعلى هذا فقد "أكثروا من طبع القصص والحكايات الغرامية والفكاهية والأشعار الغير المستظرفة (كذا) وكتب النوادر والمجون المفسدة للأخلاق والطباع والخيال" وقد استاء من انحطاط الكتاب المصري حينما قارنه بالكتب الصادرة في الشام، فرجّح الكتب الشامية؛ لأنها مفيدة ومنظّمة ومطبوعة بصورة جيدة، فيما الكتب

المصرية سيئة موضوعات وطباعة، فجلّها "كتب السخافة والهذيان التي أفسدت علينا أخلاقنا، وغيرت محاسننا، حتى أصبحنا نخاف أن يكثر أولادنا من قراءتها وأقاربنا وجيراننا أيضاً، فتؤثّر في عقولهم وأخلاقهم التأثير السيئ الذي ينغص الهيئة الاجتماعية (=المجتمع) والعائلة "[13].

ومن أجل دعم وجهة نظره قدّم "محمد عمر" مسردا طويلا بالكتب التي صدرت خلال السنوات الخمس قبل صدور كتابه، ويمكن استخلاص نتائج أساسية من ذلك المسرد، فالكتب التي أوردها تتوزع إلى كتب تخيّلية ضارة تمثلها القصص والروايات وكتب المجون وهي الكتب الطاغية، وبلغ عددها أربعة وثمانين كتابا، وكتب في المعارف التاريخية والأدبية والسياسية والتربوية وفروع معرفية أخرى يزيد عددها على خمسة عشر فرعا، وبلغت في كل تلك المعارف والعلوم ثلاثة وثمانين كتابا، وبحسب تصوّره فلا يعد ذلك إلاّ من قبيل المفاسد، فقد استأثرت الكتب الضارة والمفسدة باهتمام الجميع، فيما كل المعارف الأخرى لم تحظ إلاّ باهتمام أقل منها، مع كثرة تلك المعارف والحاجة إليها، وللتدليل على الخطر الكامن وراء هذه الولع بالمتخيّلات السردية المفسدة للقيم العامة، يورد تكالب الناشرين على طبع كتاب "ألف ليلة وليلة" وسيرة "سيف بن ذي يزن" وكتاب "عودة الشيخ إلى صباه" ويشير إلى أنّ عدد طبعات الليالي العربية بلغ عشرين طبعة في وقت قصير "وهذا يدل على انحطاط كبير فينا وخذلان ليس له مثيل، والعياذ بالله "[14].

ولا يكتفي مؤلّف "حاضر المصريين أو سرّ تأخرهم" ـ الذي يريد بكتابه محاكاة تحريضية لكتاب "سر تقدم الإنكليز السكسونيين" لـ "ريمون ديمولان" الذي ترجمه "أحمد فتحي زغلول" ـ بكل ما أوردناه، إنما يعقد فصلا خاصا بعنوان "الكتب والمؤلّفون في مصر" يعيد فيه هذه المرة تصنيف الكتب الشائعة آنذاك بحسب مؤلّفيها، إلى نوعين: نوع من المؤلّفين الذين يريدون نشر أفكارهم العلمية خدمة للعلم والوطن والدين والآداب ولا يفكرون بالشهرة والمال إلاّ إذا جاءا عرضا كتقدير لتلك الخدمة الجليلة، وهذا نوع نادر الوجود، لا يُحس به، وهم متوارون عن الأنظار، لأنّه " لا يوجد في القوم من يقدر كتابتهم حق قدرها" ونوع آخر غايتهم الشهرة والمال، وهؤلاء هم المستأثرون بالجاه والمال، والذين يصوغون وعي العامة صوغا سيئا مخالفا للقيم الكبرى. وينتهي إلى أنّ أغلب ما تدفع به المطابع "عبارة عن ترجمة بعض روايات إفرنكية قد لا تنطبق على المطلوب في هذه البلاد، خصوصا وأنّ الترجمة تفقدها في الغالب قوة اللهجة، ولذة العبارة، وربما كان لمترجميها بعض الفوز إذ هم لا غاية لهم منها غير مجرد الفائدة المادية، حيث ينظرون إلى هذه البلاد كسوق رائجة، تروّج فيها بضائعهم، والغاية الأدبية من الروايات بوجه العموم تمثيل عوائد البلاد، ونقائص أحكامها ونظامها واستبداد حكامها؛ استنهاضا لهمة الأمة، وتقويم المعوجّ،

فالتي يكتب منها لبلاد معلومة قد لا يكون له كل المعنى المطلوب في هذه البلاد، فما عدا القليل جدا لم يظهر عندنا شيء مفيد من هذا القبيل"[15].

ويلاحظ غياب كتب التاريخ والآداب والفلسفة، وهي كتب لا محلّ لها؛ لخلوّ البلاد من عناية صحيحة بها، وعلّة ذلك عنده"ما هو سائد في أذهان العوّام من أنّ كل بحث عقلي يناقض الاعتقاد الديني"والتفت بعد كل هذا إلى ما يصطلح عليه بـ"كتب الفقراء"فيصفها بعمومها بأنّها"بذيئة يتعلمون منها السفاهة، ويعلّمون منها ما طرأ على قلة الأدب والرذيلة من الطوارئ، وهذه الكتب يؤلّفها السفهاء والحشاشون، وهي مملوءة بصور هزيلة قبيحة يقطر منها القبح، وقلة الحياء، وهي المفسدة للأخلاق فيهم على فسادها المتضمنة للهذر والمجون مع كثرته بين الفقراء، ويصدر منها كل يوم شيء جديد كثير، حشوه قلة الأدب والسفاهة والبعد عن المبادئ القويمة"[16]. ومن تلك الكتب الرائجة التي حرص"محمد عمر"على ذكرها"رجوع الشيخ إلى صباه"و"الإيضاح في علم النكاح"وكتاب"منغظ العنّين ومغني عن المعاجين"وقصة"الفلاح مع الثلاث نساء"و"عفريت الشام"و"نوادر جحا"و"القاضي والحرامي"و"بدع بطة"و"رأس الغول"و"خضرة الشريفة"و"بئر ذات العلم"و"علي الزيبق"و"المرأة التي حبلت زوجها"و"قمر الزمان بن الملك شهرمان"و"العمدة اللي أتجوز ستة"و"بدع خرج من الحمّام"و"تسالي رمضان القبيحة"وهذه كتب رائجة تتكرر طباعتها بين شهر وآخر، حتى أنّ كتاب"بدع بطة"طبع في شهر واحد ست مرات، وتعليل ذلك عند"عمر محمد" هو أنّ"نفوس الفقراء متربية على حبّ التوغّل في الرذيلة والقبح من الصغر"[17].

النتيجة التي خلص إليها هي نفسها التي خلص إليها قبله"محمد عبده"حقّ على العاقل المطالبة بإبادة هذه الكتب لما تحتويه من الغش والخداع خدمة للفضائل والآداب الإنسانية، وحقّ للحكومة أن تعاقب أصحابها وطابعيها، ولا يعزّ عليها ذلك مادام أصحابها، والذين يطبعونها يكتبون أسماءهم عليها، وهي لو اهتمت بالأمر لوقفت على ما هنالك، وعلمت أنّها محشوة بالأكاذيب في الدين، والخداع في الآداب، والاختلاق مما يودع في رؤوس العوّام رذيلة السفه، ويولد بينهم مكروه الفساد، وليس أقدر من الحكومة على استئصال ذلك، كما ليس أحد مسئولا أكثر منها عمّا يحفظ أدب الأمة وجدها وفخارها"ويذكّر أخيرا"محمد عمر"بقانون العقوبات المصري الذي يقرر في المادتين (156) و (161) عقوبات واضحة لكل من"انتهك حرمة الآداب، وحسن الأخلاق، بإشهار رسم أو نقش أو تصوير أو رمز وتمثيل"[18].

ولم يقتصر الأمر على الكتب التخيّلية الشعبية، والروائية، إنما شمل ذلك المسرح الذي قوبل بجفاء كبير قبل زمن طويل من قبوله كوسيلة لممارسة فنية رفيعة، ومن ذلك ما تعرّض

له رائد المسرح العربي "أبو خليل القباني "(1833 ـ 1902) من رفض قادته المؤسسة الدينية، فقد شكاه مفتي دمشق الشيخ "سعيد الغبرة/ الغبرا" إلى السلطان "عبد الحميد" متهما إياه بـ"الكفر المبين" وطلب من "مليك الزمان، وصاحب العرش والصولجان، والإمام الأوحد، والركن المشيّد" أن يغلق مسرحه لأنّه "تسبّب بالفسق والفجور في بلاد الشام، فهُتكت الأعراض، وماتت الفضيلة، ووئد الشرف، واختلطت النساء بالرجال" فالموسيقى المصاحبة لمسرحياته "تطبع في الذهن سطور الصبابة والجنون" لذا صدر الأمر السامي العثماني بإغلاق المسرح، وهاجر "القباني" إلى مصر[19].

وترسم بعض المصادر الطريقة التي تمكن بها الشيخ الغبرة/ الغبرا من تأجيج غضب السلطان العثماني ضد القباني، إذ سعى لمقابلته، لكنه لم يفلح، فانتهز الشيخ حضور السلطان إلى المسجد للصلاة، فقدم احتجاجه ضد القباني وسط جموع المصلين "يا مليك الزمان وصاحب العرش والصولجان، يا خادم الحرمين الشريفين وإمام القبلتين، يا أمير المؤمنين وخليفة سيد المرسلين: إن الشام، التي أحبتك، وذابت أكبادها تحناناً إلى ظليل عرشك... تستعديك على عدوك، وعدو الله هذا القباني الأفاق المستعبد الذي أحدث خروقاً في الدين بترقيصه الفتيان المرد على المسارح، وتهريجه وتمثيله مما لم تطق الشام على مثله صبراً، يحدث في عصر أنت فيه الإمام الأوحد والركن المشيد، فانقذنا يا رعاك الله من هذا البلاء المحتم، وإذا لم تنقذنا منه لا يعبد الله في أرض الشام بعد اليوم أبداً". ردة فعل السلطان العثماني كانت فورية إذ أصدر أمرا باغلاق مسرح القباني. وبسهولة بالغة، تم التخلّص من أحد رواد المسرح العربي، فاضطرّ للهرب من مواجهة الأخطار التي تحدق به، وكما يخلص كتاب "تاريخ كيمبردج للأدب العربي" قوبل "القباني" بمعارضة دينية، أدت بالسلطات العثمانية، في نهاية الأمر، إلى إغلاق مسرحه[20].

توضع التخيلات التمثيلية في تعارض مع "الحقائق" الدينية، فالثانية تدعي ترسيخ اليقين وتثبيته في النفوس، فيما الأولى تهزّه، وتجعله موضع مساءلة، عبر المحاكاة والتمثيل، ووجود القباني في أرض الشام سيحول دون عبادة الله، وفي سياق المفاضلة بين الدين والمسرح لابد من اقصاء الثاني لكي تنصرف بلاد الشام إلى العبادة الصحيحة، وجود المسرح يشوّش على المؤمنين العبادة، ويحول دون استغراقهم الكامل في اليقين الديني، وكما كنا رأينا ـ في الكتاب الأول ـ الكيفية التي انفصل بها القصّ عن الدين في القرون الأولى، ثم التجاذبات بين المحدّثين والقصّاص، وأخيرا العداء العام الذي شيدته الثقافة الدينية الرسمية ضد القصص، بما افضى إلى وضع القص في مرتبة دونية، ومطاردة القصّاص في شوارع بغداد، وإباحة ضرب مَنْ يرتاد مجالسهم، فقد رحّلت هذه القضية بكاملها إلى المسرح في القرن التاسع عشر، ولم يكن "القباني" بمنأى عن ذلك.

ظل التوجس قائماً تجاه الأدب التخيّلي ـ التمثيلي الذي تخفض قيمته الثقافة الدينية، على أنّ الأمر يزداد التباساً إذ تعلّق بالروائيين أنفسهم الذين يمارسون كتابة الرواية، ويحذرون في الوقت نفسه من أضرارها، وهو ما وجدنا مثالا عليه عند "صرّوف" الذي ركّز على البعد الأخلاقي للرواية، وجرّدها من أية قيمة؛ سوى القيمة التعليمية الخاصة بتنمية الأسلوب الإنشائي. وبمقدار تعلّق الأمر بالموقف المناهض للرواية، أو في الأقل المتشكّك في أهميتها ودورها، أكد "محمد يوسف نجم" أنّ كتّابها كانوا معرّضين للاحتقار، وخفض القيمة الاجتماعية، وكانوا يعدون "فئة متخلّفة من ذوي المواهب الهزيلة"[21]. إنّ اتصال الرواية بالمرويات السردية هو الذي جعلها ترث، ولفترة طويلة، النظرة الدونية والاحتقار اللذين كانا موجّهين ضدّ تلك المرويات من قبل، اعتبرت الرواية أدبيا منحطا ينبغي التحذير منه، ولم ينظر إليها بوصفها أدبا رفيعا.

كانت الرواية العربية في القرن التاسع ظاهرة أدبية خلافية، ففيما تقبّلها الرأي العام الذي يمثله عامة القرّاء؛ لأنّها حلّت في ذاكرته محل المرويات السردية، أو قامت بوظيفة أساسية من وظائفها، وهي تلبية حاجات التلقّي، وقفت ضدّها الأوساط المشبعة بالثقافة التقليدية، ومنها الثقافة الدينية التي عرفت بموقف واضح تجاه الآداب التخيّلية، منذ فترة طويلة، وفي كل مرة يثار فيها موضوع الرواية تأليفا أو تعريبا ينشط الحسّ الأخلاقي الذي يرى في الرواية أدبا حسّيا يسهم في تدمير القيم الاجتماعية. ويفحص "لويس شيخو" المطبوعات الشائعة في مطلع القرن العشرين، ومن بينها تستأثر بأحكامه الروايات "التي يعرّبونها عن اللغات الأوربية، ومعظمها ضرره أكبر من نفعه لما يغلب عليها من وصف الحوادث الغرامية، وتهييج الشهوات الباطلة، ومنها قسم آخر أخلاقي اجتماعي سياسي هو أيضاً منقول عن كتاب الغرب، بينه الغث والسمين، فينشرون آداب الفرنج دون الاحتياط اللازم، إذ ليس كل أحوال أوربا تصلح لأهل الشرق"[22].

وهذا الموقف سبق أن مرّ بنا مع "محمد عبده" و"يعقوب صرّوف" و"محمد عمر" ولم يدّخر الأب "شيخو" من وسعه شيئا إلاّ ووظفه من أجل اجتثاث الظاهرة التخيّلية رواية ومسرحا، واستاء كثيرا لما جُمعتْ ونُشرتْ الآثار المسرحية لـ"مارون النقاش" (1817 ـ 1855) الذي "عرّب عدة روايات (=مسرحيات) وسعى بتشخيصها (=تمثيلها) وكان أول من مهّد الطريق لهذا الصنف من الملاهي في هذه البلاد، وقد طبع بعد وفاته أخوه نقولا المحامي الشهير قسما من رواياته في كتاب سمّاه "إرزة لبنان "يحتوي روايات البخيل والمغفّل والحسود، وحذا فيها مارون حذو الراوية (= المسرحي) موليار الفرنسي، وأودعها كثيرا من العادات الشرقية، وجاراه في عمله أخوه نقولا المذكور وسليم ابن أخيه خليل فراجت بذلك

سوق الروايات، وياليتها كسدت مع كثرة مضارها، وقلة من يراعون فيها الآداب الصالحة"[23].

بدأت الرواية تجتذب الاهتمام، فوجد فيها أوصياء الثقافة التقليدية منافسا للكتب المتداولة، كما تبيّن لنا مع "محمد عبده"، وربما عزفوا عن الكتب التي يراها هؤلاء أعمدة للثقافة الرسمية، فقد أشار فتحي زغلول في مقدمته لترجمة كتاب "سر تقدم الإنكليز السكسونيين" الذي صدر في عام 1899إلى ابتعاد القرّاء عن الكتب الجادة بسبب التخلّف الذي أمات حبّ الاستطلاع، وهذا "هو السبب في الإقبال على مطالعة القصص والخرافات والتهافت على اقتناء التافه من المؤلّفات، والتسابق إلى حفظ كتب المجون والروايات"[24]. وذلك أمر ينبغي توقّع حدوثه، فالآداب الجديدة التي تنشأ في سياق ثقافي مختلف تدفع إلى الوراء بتلك التي تضفي على السياق القديم شرعيته، فالاحتجاج عليها هو احتجاج على ثقافة مختلفة.

5. السرد والتنكّر.

لم يقتصر الأمر على هذه المواقف العامة، إنما كشف الكتّاب أنفسهم عن حيرة في خياراتهم بين ممارسة كتابة الرواية، والخوف من أن يوصموا بأنّهم روائيون. كان "المويلحي" في كتابه "حديث عيسى بن هشام" قد شعر، كما يقول علي الراعي "بشيء غير قليل من الاستحياء للجوئه إلى استخدام الخيال في بذل النصح؛ لأنّ هذه لم تكن في أيامه طريقة الناس الشرفاء المحترمين". وهو الأمر الذي جعله يلجأ إلى تغطية كتابه بكثير من الأقوال المأثورة والمقدمات ليسوّغ ذلك، لكنّه لم ينج أبدا من الاستهجان بعمله، فظهر "بعض المشفقين على سمعة آل المويلحي ذهبوا إلى والد محمد المويلحي، وشكوا له أن ابنه يسير في طريق لا تحمد مغبة المضي فيه، بإنشاء كتاب يجري مجرى أدب العوّام"[25].

هذا الانشقاق العام في النسق الثقافي ولّد رفضا وقبولا مزدوجين، رفضا لكل جديد باعتباره خطرا يستهدف الذاكرة الثقافية والقيم السائدة وما يتصل بها، وقبولا متردّدا للجديد بوصفه تعبيرا مغايرا عن المستجدّات الحاصلة في الواقع. وفي هذه الحالة تنشطر الآراء بين رافض ومؤيّد، ونحسب أنّ المرحلة الانتقالية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والعقود الأولى من القرن العشرين كانت من التأثير بحيث أنها تركت بصماتها على الجميع دون استثناء، فليس حرّاس الثقافة التقليدية هم وحدهم الذين رصدوا بتخوّف آثار الظاهرة الروائية، وتوجّسوا منها، إنما أسهم الروائيون بذلك أيضاً.

خصّ "محمد حسين هيكل" الطبعة الثالثة من روايته "زينب" بمقدمة توضيحية كشف فيها

الملابسات التي رافقت نشر الرواية أول مرة، ومما جاء فيها المقطع الآتي الذي يلقي الضوء على كيفية تلقّي الأوساط الثقافية الرسمية لفنّ الرواية، قال نشرت هذه الرواية أول مرة "على أنّها بقلم مصري فلاح، نشرتها بعد تردّد غير قليل في نشرها وفي وضع اسمي عليها. . . وكنت فخوراً بها حين كتابتها، وبعد إتمامها، معتقداً أني فتحت بها في الأدب المصري فتحاً جديداً، وظل ذلك رأيي فيها طوال مدة وجودي طالبا للحصول على دكتوراه الحقوق بباريس، فلما عدت إلى مصر منتصف سنة1912، ثم لما بدأت اشتغل بالمحاماة في الشهر الأخير من تلك السنة، بدأت أتردّد في النشر، وكنت كلّما مضى شهر في عملي الجديد ازددت تردّداً، خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي، ولكن حبّي الفتي لهذه الثمرة من ثمرات الشباب انتهى بالتغلب على ترددي، ودفع بي لأقدم الرواية إلى مطبعة "الجريدة" كي تنشرها، وإن أرجأت نشر اسم الرواية ومؤلفها وإهدائها إلى ما بعد الفراغ من طبعها، واستغرق الطبع أشهرا غلبت فيها صفة المحامي ما سواها، وجعلتني لذلك اكتفي بوضع كلمتي "مصري فلاح" بديلاً من اسمي"[26].

فضح "هيكل" هيمنة الثقافة السائدة في إقصاء ما لا يوافق تصوّراتها، ويفضح في الوقت نفسه الموقف الامتثالي للكاتب الذي لا طاقة له في معارضة تلك الثقافة، حتى لو تعلّق الأمر بشيء يراه صحيحا، فهو يؤكد أنّه كان فخوراً بروايته حين كان يكتبها وبعد أن أتمّها، إلى درجة اعتقد فيها أنّه فتح في الأدب المصري فتحاً جديداً، ومن المؤكد أنّ ثمة رغبة جامحة في نشر هذه الرواية تحايث ذلك الإحساس بالفخر، وهي رغبة طبيعية ومشروعة تلازم كل كاتب يرى في كتابته شيئاً جديداً، وكان هيكل يرى أنّه قدّم صورا من الحياة الريفية المصرية" لم يسبق الكتّاب إلى وصفها" إلاّ أنّ تلك الرغبة وجدت نفسها في تعارض مباشر مع الثقافة السائدة التي تنظر إلى المؤلّف بوصفه محامياً وحاملاً لدكتوراه الحقوق من باريس، وما أن انغمر "هيكل" في عمله الحقوقي إلاّ واندرج في نسق الثقافة السائدة التي تريد منه قول الحقّ وليس الانشغال بالأكاذيب الصرفة، فغلبة الأخيرة سوف تصرف الآخرين عنه، وترسم له صورة مشوّهة في أذهانهم، صورة لا يريد أن يقترن اسمه بها، لا يصح لمنْ يعمل في ميدان الحقّ، ويحمل أعلى شهادة جامعية فيه أن يتورط في اختلاق الأكاذيب.

لم تكن الثقافة السائدة قادرة على تمييز نظامين ثقافيين متوازيين يمكن لـ"هيكل" وغيره أن ينخرط فيهما معا "المعرفة" و"الإبداع الأدبي" دون أن يتصادما فيما بينهما، ونزولا عند قوة الالتباس هذه، وانصياعاً لسوء الفهم القائم في صلب منظور الثقافة السائدة لقضية الإبداع الأدبي فضّل "هيكل" أن يمتثل لتلك الثقافة، ويتنكّر لما كان يفتخر به، ولما يعتقد أنّه فتح جديد في الأدب، ولما لم يُسبق إليه، وذلك خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي. وأشار "محمود تيمور" إلى أنّ "هيكل" لم" يجاهر باسمه في ذلك العهد،

ترفعاً عن أن يعدّه أدباء عصره راوية "حواديت" و فكاهات "[27]. ويتصل كل هذا بضغوط الثقافة السائدة، وبوجه خاصّ المكانة الاعتبارية لـ"هيكل" بوصفه فاعلاً اجتماعياً في ميدان الحقوق؛ ولهذا فحينما وجد نفسه في مفترق طرق بين ما يريده هو وما يريده الآخرون له، أقصى الجانب الذاتي وغلّب عليه الموضوعي. أفضى الصراع ـ في مثال هيكل ـ إلى نصر الجانب الموضوعي، وبالتالي لاقى ذلك تجاوباً داخلياً في نفسه، فظهر "هيكل" الحقوقي والسياسي والصحفي والكاتب الموسوعي في مجال الدين والحقوق والسياسة، وغاب "هيكل" المبدع إلاّ من طيف شفاف وشبه متوار، مثلته "زينب" ولم تكثّفه أبداً رواية "هكذا خلقت" التي أصدرها في أخريات أيامه.

عرّى مثال "هيكل" مرة أخرى انتصار الثقافة السائدة وقوتها، والاستجابة لضغوطها، على عكس ما سوف نراه في مثال "نجيب محفوظ" الذي قاوم تلك الثقافة، واخترق تصوّراتها، وإن كان يتوارى في بداية الأمر خوفا من المحيط الذي يعيش فيه، ولا يرغب بأن يّعرف كاتبا للقصص. وعلى الرغم من أنّ التجربة الروائية لـ"نجيب محفوظ" في عمومها، لم تضع نفسها في تعارض مع نسق الثقافة السائدة، إلاّ في حالات محدودة جداً منها رواية "أولاد حارتنا" على اعتبار أنّها تجربة تخيّلية تستثمر رمزيا السياقات العامة للأنظمة الدينية وأنبيائها، فإنّها وفِّقت في عدم الانصياع لها، ولكن دون الاصطدام بها في الوقت نفسه إلاّ في حدود ضيقة؛ ذلك أنّ التمثيل السردي في التجربة الروائية لـ"محفوظ "كان شفافاً، ودائماً كان يلجأ لاختيار نماذجه الأساسية من الوسط الثقافي السائد، سواء ما يخص الشخصيات أو المواقف أو الأفكار، ويدرجها في سياق منظومة من القيم الأخلاقية المؤيَّدة ضمناً من أخلاقيات الثقافة السائدة، وكأنّ ثمة تواطؤا سرياً بين الاثنين.

ومع الأخذ بفارقين أساسيين بين "هيكل" و "محفوظ" وهما فارق "الزمن" وقوة "التجربة الإبداعية وزخمها وتماسكها"، يتضح السبب وراء فشل "هيكل" ونجاح "محفوظ"، وهما فشل ونجاح لا يحملان هنا أية دلالة تتصل بحكم قيمة تجاههما، إنما يراد من ذلك فقط بيان الاستراتيجية الصارمة التي تتبعها الثقافة السائدة في إقصاء البعد التخيّلي للتجربة الإنسانية، والامتثال لها، كما في حالة "هيكل"، والاستراتيجية المضادّة التي يمكن اتباعها، لوضع البعد التخيّلي للتجربة الإنسانية في موقع معترف به، كما في حالة "نجيب محفوظ" الذي يكشف هو الآخر نوع المصادرة التي كانت تمارسها الثقافة السائدة في مطلع الثلاثينيات من القرن العشرين، فيقول "لم تكن البيئة تهتم بالأدب، وكانت تهتم بالسياسة، وبالنسبة للفن والأدب لم تكن تهتم بهما اهتماماً جوهرياً، حتى وإن أعجبت ببعض المشتغلين بالفن والأدب، فهو إعجاب ربما كان أعلى درجة أو درجتين من إعجابها بلاعب سيرك، لدرجة أنّه يمكن القول أنّها كانت بيئة تحب الفن ولكنّها لا تحترمه، ولهذا تعوّدتُ

لمدة كبيرة أن أتستر على عملي الأدبي حتى وأنا موظف، فقد تخرجت من كلية الآداب قسم الفلسفة عام 1934، وحتى لا أعرِّض نفسي للسخرية، كنت أنكر أمام زملائي الموظفين أنني كاتب تلك القصص التي تنشر لي في مجلتي الرواية والرسالة خوفاً على سمعتي "[28]. وكان "محفوظ" يخفي اسمه الحقيقي بسبب النظرة الدونية للأدب الروائي[29].

هذه النظرة المشوبة بالانتقاص وخفض القيمة تنشأ في مجتمعات لا تعرف الاختلاف، ولم تتدرّب عليه، ولا تولي أهمية للمتخيّلات، فتقوم بتأثيم كلّ مجدّد على أنه مهدّد للقيم الثابتة، فالكاتب، كما صوّره "نجيب محفوظ" يعتبر مثيرا للفضول حاله حال بهلوان السيرك، لكنّه لن ينتزع تقديرا جديا، ويعود ذلك إلى الرؤية الضبابية للأعمال الأدبية المجازية التي لا تقارب موضوعاتها مباشرة، إنما تلتف حولها في نوع من التمثيل والإيحاء والترميز، الأمر الذي لا يستثير المخيّلة التقليدية التي تدرّبت على التلقين المدرسي للمعارف المباشرة كائنا ما كانت، فتلجأ الذاكرة التقليدية إلى المقارنات التفاضلية بين ما استقرّ ورسخ فيها وما طرأ، وتنحاز فورا للأول على حساب الثاني.

تبدو مشكلة "محفوظ" أكثر تعقيداً من مشكلة "هيكل" ومع أنّ ثمة عقدين ونيّف من السنين مرا على ما كان الثاني يعانيه، فقد تغيرت كثير من الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية، فصورة المشتغل في مجال الأدب تماثل صورة "المهرج" أو "البهلوان" الذي يثير الإعجاب لكن لا يقبل أحد أن يكون مهرجاً، وبإزاء مفارقة مثل هذه، كان "محفوظ "ينكر ـ فيما كان "هيكل" يتنكّر ـ أن تكون القصص المنشورة باسمه عائدة له، إنّه بخلاف "هيكل" الذي اختار قناعاً رمزياً يتخفّى خلفه للاحتيال على الثقافة السائدة، كان ينكر أن يكون هو المقصود، فتماثل الأسماء أمر شائع، وبما أنه لا يليق بموظف حامل لشهادة جامعية في الفلسفة أن يكون "مهرّجاً" فقد لجأ إلى الإنكار للحفاظ على سمعته. أن تكون روائياً أو قاصّاً فهذا معناه أن سمعتك مهدّدة بالخطر، وأنّك موضوع للسخرية. كان "محفوظ" ينكر ما يكتبه للحفاظ على سمعته ومهنته، فيما كان "هيكل" يتنكّر وراء ما يكتبه للحفاظ على مهنته وسمعته. وفيما استجاب الأخير للحالة واستمرأها، انقلب عليها الأول ورفضها، ومضى في تصحيح الخطأ، وتنامت مع الزمن تجربته الإبداعية، فكسب الأدب العربي روائيا أضفى على فنّ الرواية أهمية خاصة في تاريخ الأدب العربي الحديث.

6. الرواية والمسار الصعب.

اتضح أنّ الرواية كانت تشقّ طريقها بصعوبة واضحة، لأنّها تتمرّد على الصيغة المباشرة للتراسل، وبها تستبدل صيغة مختلفة مجازية، وقد ورثت ذلك عن المرويات السردية التي لم تحظ من قبل بأي ترحيب في الثقافة العربية القديمة، لكن هذا إنما كان الموجّه العام لخفض

قيمة هذا الفنّ الجديد، فإلى جواره نجد مواقف نظرت بدونية إلى الرواية، حينما تعسّفت في تقديم تفسير أدبي يجعل منها فنّا منتقصا بالعموم، من ناحية الوظيفة والدلالة والمغزى والفئة التي تتلقّاها. يقول "العقّاد" لا أقرأ قصة حيث يسعني أن أقرأ كتابا أو ديوان شعر، ولست أحسبها من خيرة ثمار العقول.. فالرواية تظلّ.. في مرتبة دون مرتبة الشعر ودون مرتبة النقد أو البيان المنثور" ويعزو ذلك إلى الأداة الفنية والمحصول الذي يخرج به المتلقّي والطبقة التي تشيع فيها الآداب، ويتجلّى ذلك في كون الأداة القصصية مسهبة ومحصولها قليل، والطبقة التي تروج فيها القصّة دون الطبقة التي تشيع فيها الآداب الأخرى، إلى ذلك فالذوق القصصي شائع، فيما الذوق الشعري نادر "فليس أشيع من ذوق القصّة، ولا أندر من ذوق الشعر والطرائف البليغة، وليس أسهل من تحصيل ذوق القصّة، ولا أصعب من تحصيل الذوق الشعري الرفيع حتى بين النخبة من المثقفين"[30]. ويرى العقّاد "أنّ الغاية القصوى من القصّة يدركها أواسط الكتّاب، وقد أدركوها فعلا، ولم يصدق هذا القول على الغاية القصوى من القصيد"[31].

عُرف عن "العقّاد" أنّه كان "لا يحب كثيرا قراءة الروايات"[32]، مع أنّه كتب الرواية، وترك آراء في هذا المجال، لكنه لم يبذل جهدا من أجل فهم القيمة الكبيرة لها، وادرج أسبابا تنتقص منها، وهي أسباب جرى التلاعب فيها، دونما إقناع، لتجعل الرواية عملا مبتذلا، ولم يغادر "العقّاد" ذاتيته في الحكم، فخرج من الحكم والذوق الفردي إلى الحكم العام، إنّه في مجال الاختيار يفضّل الشعر أو أي كتاب على الرواية، وهي حينما تتم عملية تقدير عقلي للآداب لا تعدّ بأي شكل من الأشكال ثمرة عقلية ناضجة تستأهل التقدير، فهي تحتل الدرك الأسفل في عالم الأدب، إنّها تُلحق بالأدب كتكملة، كجزء فائض ليس لوجوده ضرورة، كحاشية على متن الأدب الحقيقي، والأسباب التي يصطنعها "العقّاد" لذلك أربعة: سبب يتصل بأسلوب الرواية، والأداة الفنية التعبيرية لها التي لا تحقق فائدة ترتجى منها، والحقّ فإنّ هذا السبب يثير صدمة لمن يعرف المسار الثقافي لـ"العقّاد" الذي ناصر التحديث في مجال الأدب، ونقد بعنف قاس الأساليب القديمة في التعبير، وبخاصة في الكتابة النثرية، وانخرط ضمن نخبة من المجدّدين كشاعر وناقد، لكنّه لم يوسّع من مجال تجديده ليشمل أكثر الظواهر الأدبية الجديدة في الأدب العربي، وهي الرواية، والثاني النظرة الضيقة لما اصطلح عليه بـ"المحصول".

ويمكن القول إنّ العقاد لم يقصد بذلك الفائدة التي يتوخاها القارئ من الرواية، أي الوظيفة التي تنهض بها، ولكن من الجلي أنّه لم يقدّر تلك الوظيفة حقّ قدرها، ولم يبذل جهدا في ذلك، وبالنسبة لمجدّد في الأدب تعتبر هذه النظرة المحدودة دليلا على ضيق أفق صاحبها، فهو ينطلق من التصوّر التقليدي الذي يفرض وظائف خارجية على الأعمال الأدبية

التخيّلية، ولا يغفر له عدم معرفته بالتراث القريب للرواية العربية في زمنه، فالمرجّح أنّه لم يبذل جهدا، كشأن معاصريه لفهم هذه الظاهرة الجديدة، ولكنّ "العقّاد" في السبب الثالث، يقوّض أي قيمة لمنظوره النقدي، حينما يصم الطبقة التي تتلقّى الرواية بأنّها دون طبقة متلقّي الشعر، وهو حكم يعبر عن هوى شخصي لا يمكن منحه أية قيمة معرفية، فهو يستعيد الموروث التقليدي الذي يرى في القصّ فنّ العامّة، وأخيرا يدخل "العقّاد" عامل الذوق ليقرّر بأنّ ذوق الروائيين دون ذوق الشعراء. وهذا التلازم بين الأسباب التي يضعها "العقّاد" للحطّ من شأن الرواية تلازم فيه افتعال واضح، وتوجّهه النظرة التقليدية الموروثة عن المرويات السردية في الثقافة العربية.

النظر إلى الرواية على أنّها دون الشعر مكانة أمر لم ينفرد به "العقّاد" وحده، فقد مرّ بنا ذكر "باختين" له في الآداب الغربية، لكنّ "زكي مبارك" وهو معاصر لـ"العقّاد" ومناظر له في اهتماماته الأدبية، وسّع مجال انتقاص الرواية بالحطّ من الروائيين جملة، كما فعل "العقّاد"، إذ نقل عنه "هاملتون جيب" وصفه عام1932 لكتّاب الرواية العربية "بأنّهم ينتمون إلى الطبقة الدنيا من الأدباء، وأنّه من النادر أن يكون من بينهم من ظفر بثقافة أدبية وافية تتيح له أن يكون ذا رأي خاص أو أسلوب طريف، وبأنّهم عالة على الآداب الأجنبية، وشرّ من هذا كله أنّهم يغرون الشبان باحتقار أي فنّ آخر من فنون الأدب، فالأدب عندهم إما أن يكون قصصا أو لا يكون. مع أنّ الأدب الحقيقي، وهو الأدب القائم على فهم صادق فني للحياة، يمكن أن يجد سبيله في فنون أخرى كالرسالة والقصيدة، وأنّه من الخطأ أن نقيس الأدب العربي على أدب الإنجليز والفرنسيس، وإنما يقاس الأدب على مزاج الأمم التي يصدر عنها"[33]. وعلّق "جيب" بأنّ "نظرة الازدراء التي كان يقابل بها علماء القرون الوسطى الملاحم والحكايات الشعبية، كانت ما تزال متحكّمة في موقف الأوساط الأدبية بمصر، وقد كان لها أعظم الأثر في إعاقة تطور القصّة (=الرواية) كلون من ألوان الأدب العربي"[34].

أجمل "المازني" الموقف المتحامل تجاه الرواية حينما عرض لمحاورة جرت وقائعها بينه وأحد أصدقائه، إذ كتب في السياسة الأسبوعية في4مايو1929ما نصه "قال لي صديق مرة، وقد علم أني أهمّ بوضع رواية أعالج كتابتها، إنّ كتابة الرواية فنّ لا يليق بك ولا يناسب مركزك الأدبي.. وكان صديقي كلما لقيني بعد ذلك وعرضت مناسبة يسألني عن الرواية: ألا أزال مصرا على وضعها، ماضيا في تأليفها؟ فأقول "نعم" ولا أزيد، فيهز رأسه أسفا مشفقا، وتفيض نفسي بحبه وشكره على رأيه في أدبي، هذا وإن بقيت أمقت منه سوء رأيه في فنّ الرواية، ومضت السنون، وهو على إشفاقه، وأنا على إصراري"[35]. صديق "المازني" لم يتخلّص بعدُ من نظرة الازدراء الموجّهة إلى الرواية، وهو يذكر بأولئك الذي أشفقوا، قبل

ربع قرن، على "المويلحي" لأنّه أقدم، وهو سليل عائلة ثقافية معروفة، على الاستعانة بوسائل العوّام للتعبير عن أفكاره ومواقفه، ولكن قد يشفع للصديق كونه نكرة لم تتعرّف.

أراد به "المازني" ضرب المثل للاعتبار، ولكن ما بال "الرافعي" أحد أكثر المثقفين العرب حضورا في الثقافة العربية في النصف الأول من القرن العشرين، وهو يعدّ الرواية "ضربا من العبث ولونا من ألوان الأدب الرخيص"!![36]. فهذا يتخطّى هذا الحكم حدود التمييز بصورة كاملة، فهو لا يخصص نمطا من الروايات، كما لاحظنا ذلك قبل حوالي نصف قرن مع "محمد عبده" و"يعقوب صرّوف" و"محمد عمر"، إنما يصادر على المطلوب بتعميم حكم يفتقر تماما إلى الدقّة، ولا تفهم الظروف الثقافية المحيطة بصدوره، ويبدو وكأنّ زمن التغيير قد توقف عند نهاية القرن التاسع عشر. وشأن "هيكل" كان "عبد العزيز البشري" يتحرّج في الانخراط بالأدب القصصي لأنه كان قاضيا[37].

على أن الأمر الذي يفوق كل تفسير، هو موقف "توفيق الحكيم" الذي كتب في عام1948 يقول "الفرق بين الأدب وبين القصّة كالفرق بين المناطق العليا في الإنسان والمناطق الأخرى، وإذا كانت القصة تصوّر الإنسان في حياته، فإن الأدب يصوّر الفكر في حياة الإنسان"[38]. فهذا التقسيم يجهز على الرواية، من قبل أحد أهم الروائيين الكبار في تلك الحقبة، وبعد مرور نحو مئة عام على صدور أول رواية عربية، فالحكيم يصنف النشاط التعبيري اللغوي إلى أدب وقصّة، وهذا التقسيم يخرج القصّة من دائرة الأدب، ويتركها كلقية ضائعة ومجهولة الهوية، والحقّ فالتقسيم الذي يتقدّم به "الحكيم" إذا أخذ بدلالته المباشرة، يجعل القصّة هي الفن المعرّف، فيما الأدب هو النكرة التي نجهل موقعها طبقا لتقسيم "الحكيم" لكنّه لا يكتفي بذلك إنما يلجأ إلى المقارنة بهدف التوضيح، فيرى استنادا إلى تقسيمات الفكر الفلسفي القديم للجسد والفكر أنّ القصّة فنّ دنيء لأنّها تصوّر الإنسان في حياته، تصوّر المادة الفانية، فيما (الأدب) يعنى بالفكر السامي الذي يترفّع عن الجسد، وفي هذا يدعم "الحكيم" الثنائية الشائعة التي يتكوّن طرفها الأول من فن وضيع هو الرواية، بأسلوبها ومغزاها، ووظيفتها، وبالطبقة التي تنتجها وتستهلكها، وطرفها الثاني الشعر (=الأدب) الذي ينتمي إلى ذائقة رفيعة، ويتصل بطبقة عليا من البشر، ويعبّر عن الخلاصة العصية لمسار الإنسان ألا وهو الفكر في بعده المثالي الأزلي.

7. قناع لوط.

ونختتم أمر علاقة الرواية بالثقافة السائدة، والموقف الرافض لها، والمتبرم منها، بنموذج ختامي خاص بـ"مصطفى وهبي التل" (=عرار) وعُرف عنه كونه شاعرا أكثر من كونه ساردا، لكنّ علاقته التنكّرية بنصوصه السردية تصلح أن تكون دليلا على جانب آخر من

التخفّي الذي لم نقف عليه من قبل، فأكثر ما يبعث الاهتمام في نصوص "عرار" ـ الكاتب كان يتنكّر بهذا الاسم وأسماء أخرى ـ هو موضوع انتسابها الكامل إليه. ولا نظن أنّ معالجة هذا الأمر يمكن أن تتم بمعزل عن دراسة الخصائص السردية والأسلوبية لتلك النصوص السردية، فالمؤلف يتماهى مع الراوي في معظم النصوص لمخادعة المتلقّي بأنّه هو المترجم أو المعدّ لها عن أصول أجنبية، كما أنّه يتخفّى أحيانا وراء أسماء مستعارة، فيباشر سرد الأحداث باعتبارها وقائع تاريخية حقيقية، و"عرار" مولع بالتنكّر الدائم شاعرا وناثرا، فهو محتجب وراء اسم مستعار في معظم الأحيان. وكل هذه الحيل السردية كانت شائعة في عصره، وغايتها إيهام المتلقّي بصدق المادة السردية أو بالتعتيم على دور المؤلّف الحقيقي، فضلا عن التنكّر التقليدي الشائع كما مارسه "هيكل" وسواه من الكتّاب والكاتبات. ويكشف هذا طبيعة المخاض العسير والطويل والمعقّد الذي أفضى إلى ظهور السرد العربي الحديث.

تركت هذه الظروف وغيرها بصمات لا تمحى في مسار الحقبة التأسيسية للرواية العربية، فقد ارتسم رفض عام للنوع الجديد، وشكك في قيمته، ووصم بكثير من التهمات والشبهات، كما رأينا ذلك من طرف عدد كبير من الكتاب، ومنهم بعض الروائيين، وتجلى ذلك في الاستهجان، والتسفيه، وعدم التقدير، وفي التنكر وراء الأسماء المستعارة، أو الإدعاء بالتعريب والترجمة والاقتباس والإعداد. ونلحظ كل ذلك منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى حوالي منتصف القرن العشرين. نخلص من ذلك إلى أنّ ما كان "عرار" يتخفّى به، هو؛ إما خدع سردية تهدف إلى استثارة المتلقّي وجذب اهتمامه بادعاء كون النصّ ليس محلّيا، وهذا يفضح النظرة الدونية للأدب السردي الجديد آنذاك، أو أنّه كان يتنكّر لأسباب تتصل بأوضاعه الشخصية والاجتماعية، وكلّ هذا يبيّن إمكانية إفادته من بعض المرويات القديمة أو الأجنبية، وإعادة إنتاجها طبقا لرؤيته الخاصة لكنّ القارئ المعاصر الآن، يتفاعل مع تلك المظاهر الفنية، وقد اختفت أسبابها، بوصفها جزءاً من نسيج النصّ السردي، وهي تتدخل الآن في ضبط أساليب التلقّي الممكنة لتلك النصوص.

أشار "عرار" إلى أنّه يتصل بنصوصه اتصال المترجم أو المعد والملخص، وربما الراوي. وكان يلجأ إلى إيضاحات مباشرة في نصوصه، وهذه الإشارات لعبت أدوارا مزدوجة؛ فمن جهة: كانت تنفى الصلة المباشرة بين المؤلّف والنص، وهنا يتحول المؤلف إلى مجرد وسيط بين النصّ والمتلقي، ومن جهة ثانية: كانت تجذب اهتمام المتلقّي وتزيد فضوله، للانغماس في عالم نصّي يتصوّر أنّه لا ينتسب إلى المؤلّف. وتكشف معظم نصوص "عرار" للمتلقّي أنّها نصوص المؤلّف، وأنّ علاقتها بالمرجعيات التي يشير إليها المؤلّف، علاقات واهنة، فالأحداث، والأجواء، والشخصيات، والخلفيات التاريخية للأحداث المتخيّلة، والأفكار والذهنيات والمنظورات، والمناخ العام لأكثر النصوص،

متصلة بموقف المؤلّف من عالمه والقضايا المثارة فيه. واستعارته لبعض الأحداث من التوراة، والتاريخ الفرنسي، إنما يراد بها إعادة تأويل بعض التصوّرات الشائعة، بما يوافق رؤية المؤلّف الذي يختبئ وراء شخصيات نصوصه، ويستخدمها أقنعة له، وحينما تتزاحم أفكاره، يزيح الشخصيات التي تروي جانبا، ويباشر بنفسه التعبير عن موقفه، وهنا تسقط نصوصه في المباشرة والخطابية، وبذلك تتم عملية تخطّي الرواة والاستئثار بأدوارهم، وتعليل ذلك، فيما نرى، هو: أنّ الكاتب في الحقبة التي عاش فيها يعطي قيمة كبرى لوظيفة النصّ الاجتماعية على حساب القيمة السردية الشفافة له. فالمؤلّفون ونصوصهم ـ على حد سواء ـ كانوا آنذاك يشتبكون مع القضايا المثارة في الواقع، وكان ذلك يتسبّب في خفض الأداء الفني الذي يصوغ الخصائص الجمالية للنصوص الأدبية.

يحسن الوقوف على مثال ننتخبه لتوضيح العلاقة المركبة بين المؤلّف المتنكّر والنصوص المتصلة بمرجعيات مستعارة من نصوص أخرى، وسيظهر أنّ المؤلّف يعيد تأويل الأحداث وتوظيفها في سياقات تطابق أهدافه وسنختار نصّ (سدوم) لكشف ذلك، إذ يتبين أن المؤلّف جرّ المتلقي، بأساليب ذات نكهة موضوعية، للولوج إلى عالمه، وتنشيط العلاقة بين دلالة النصّ ومجريات الواقع.

يقول "عرار" في التوطئة المطولة التي وضعها للنصّ "لأدباء الأتراك ومؤلفيهم ميزة، هي أنّهم، عدا إنتاجهم الذاتي، يقتبسون ويترجمون عن كل أمة، ولا يتشيعون لثقافة معينة، أو أدب شعب بعينه. وقد انبرى بعض صحفيهم ومتأدبيهم لترجمة نماذج من آداب شعوب هذه الحكومات الجديدة. وكنت قرأت باللغة التركية ترجمة لقصّة أديب لاتفي ـ نسبة إلى لاتفينا أو ليتواني ـ لا أتذكر، قبل عشرين عام ونيف في إحدى المجلات التركية، ومرّت ليال وكرّت سنوات، فكان هذا الذي نحن عليه من انزلاق نحو الهاوية ومن انتفاء مفهوم القومية والوطن والوطنية من رؤوسنا، وضمور معنى التضحية والفداء في نفوسنا. فقلت ما أحوجنا، وقد مسخنا استعمار ربع قرن فقط هذا المسخ، إلى مثل هذا الأدب الليتواني أو البولوني أو الفلندي الذي ينعش المفاهيم التي أتيت على ذكرها أو على الأقل يبقي على بصيص من نورها في قرارة نفوسنا وزوايا رؤوسنا. وكانت المجلة التركية التي قرأت فيها قصّة (سدوم) قد نفقت ولم تعد الذاكرة تعي أمر القصة إلاّ فكرتها والأساس الذي حامت حوله، فأعدت كتابتها ناسجاً على منوال كاتبها الأصيل. وعلى هذا فالسبك سبكي، والفكرة ليست لي، وقد نشرتها عام1936في جريدة الكرمل (=الصواب أنّها نشرت في عام 1934). . فرأيت أن أعيد كتابتها للمرة الثانية، لاسيما وإنني عندما كتبتها لأول مرة، كأنّما كنت أنظر إلى ما وراء حجاب، واستعرض هذا الذي نعانيه اليوم من بعض مشاهد مأساة فلسطين بعين الغيب. هذه هي مقدمة قصّتي "سدوم" [39].

يلاحظ أنّ هذه التوطئة تريد توجيه انتباه المتلقي إلى أمور كثيرة؛ منها السعي إلى ربط دلالة النصّ بالواقع، فالمؤلف المتنكّر يعيد كتابة النص السردي ليوافق عالما خارج النصّ، أي عالما مُعرّفا، إنه يبحث عن نوع من الصلة بين "سدوم" النكرة باعتبارها رمزا غير مرئي و"فلسطين" المعرفة باعتبارها حقيقة، فمأساة الأخيرة تدفعه للتعبير الرمزي عن موقفه بإعادة رواية مأساة "سدوم"، يصبح التنكير وسيلة للتعريف، لكنه بدل أن يناظر بين المأساتين مباشرة؛ مأساة "سدوم" كما رويت في "التوراة" ومأساة "فلسطين" كما جرت في الواقع، فإنّه يلجأ إلى الوسائط المتعدّدة، لأنّ النصّ الذي سبكه يعود إلى فكرة لقصّة لاتفية أو ليتوانية، تُرجمت إلى التركية، ثم جاء هو بعد عشرين سنة فصاغها بالعربية. وهكذا فإنّ الفكرة التوراتية، وجدت لها عدة تجلّيات: لاتفية، وتركية، وعربية. وما يعترف به المؤلف هو أنّه كاد ينسى النصّ التركي، إلاّ فكرته الأساسية. وهو الآن بعد عقدين، وبسبب ظروف خارجية، يستدعي تلك الفكرة ليسبكها بأسلوبه، يريد إعادة إبراز دلالة النصّ المتنكّر مثله خلف مجموعة من المستويات بداية بالتوراة وصولا إلى النصّ اللاتفي والتركي، وإدراجه في وظيفة اجتماعية، فالنصّ في أصله تعبير عن مفاهيم وطنية وقومية وإنسانية، و"عرار" يتحسّر على غياب تلك المفاهيم، وكتابته للنصّ إنما هي إشارة إلى ضرورة إضفاء وظيفة على الأدب. ونظراً إلى حساسية القضية التي يريد أن يبعث الاهتمام بها، فإنّه يبعث نصّاً دالاً على مأساة تاريخية مماثلة، ليكون معبراً عن رؤيته.

المأساتان طبقاً لهذا التناظر ـ داخل النصوص وخارجها ـ إنما هما عقاب إلهي لشعبين لم يراعيا شروط الحياة السوية في أرضهما. ويتنكّر المؤلّف ضمنياً بشخصية "لوط" ويجعله قناعاً لأفكاره، فهو حائر بين الإخلاص للرب، والإبقاء على "سدوم" عامرة. فلا يقبل لا عصيان الله، ولا تدمير "سدوم" وهكذا، فهو في آن واحد يتضرع لله ربه، ويتغنى بثرى "سدوم" ومائها وسمائها ونسائها ورعاتها، لأنّه مزدوج الانتماء دون أن يشعر بالتناقض، فروحه متصلة بالرب، وجسده بـ"سدوم". وفيما يُساء فهمه من قبل أهل المدينة، فيُتهم بالجنون؛ لأنّه ينذرهم بما سينتهي إليه أمر المدينة، فإنّ تضرعاته لم تثن الرب عن قراره.

بلغ موقف (لوط/عرار) منتهاه من الحيرة المعبرة عن حالته النفسية التي تتضارب فيها المتناقضات، ففي الوقت الذي يتغنى فيه بأصنام "سدوم" كتحف فنية، ويطلب من الرب ألاّ يدمرها، فإنّه ـ شأن سلفه إبراهيم ـ يهوي عليها بعصاه. وينتهي الأمر بخروجه وتدمير المدينة. والنصّ بتشكيله الدلالي يوازي بين مأساتين: سدوم وفلسطين، وبين شعبين: السدوميّن والفلسطينين، وبين شخصيتين "لوط" و"عرار". وما كان كل ذلك ممكنا دون التوطئة التي وضعها المؤلّف الذي أراد إدراج النصّ في سياق تاريخي معاصر، وهو ما دعاه إلى إعادة إنتاج دلالته النصّية بما يوافق هدفه. إنّ "عرار" يجعل من "لوط" قناعا رمزيا له،

يتعرّف كل منهما بالآخر أو يتنكّر به للقيام بوظيفته النصيّة. يكشف هذا التماهي بين المؤلفين والشخصيات التاريخية أو الدينية عن نمط من مقاومة النسيان الذي تفرضه ذاكرة يجري تخريبها ببطء، فليس التنكّر أو الإنكار وحدهما الوسيلتين اللتين بهما يدرأ المؤلف عنه تهمة الانتماء إلى عالم السرد، إنما إحساسه بأن نصوصه لن تندرج في أداء وظيفتها التمثيلية إلا إذا تماهت مع نصوص أخرى انتزعت شرعيتها في ظروف تاريخية مغايرة، وإلا إذا تماهى هو مع شخصيات يضفي توهجها قيمة عليه، يصار من أجل تمثيل الحاضر بكثافته العودة للتفتيش في طيات الماضي. وهذا المثال الذي اخترناه لبيان هذه الظاهرة السردية، له نظائر كثيرة في النصوص السردية، الأمر الذي يؤكد أن النصوص ومؤلفيها يعانون صدّا ثقافيا، وعدم قبول في بعض الأحيان، فالمسار المتعرّج والطويل للسرد العربي الحديث مر بصعاب كثيرة توزعت بالتساوي على المؤلفين ونصوصهم الأدبية.

8. خاتمة.

بيّنت لنا المعطيات التي وقفنا عليها وجود نزاع مزمن بين نسقين ثقافيين، لكل منهما تصوّراته ووسائله ووظائفه ومتلقّوه، وكل منهما ينظر إلى الآخر بتوجس وحذر، ويعرض احتجاجاً ضدّ الآخر، ويركّب له صورة مشوّهة. وفيما كان نسق الثقافة الرسمية ـ بأساليبها الفصيحة، والمتعالية عن الأحاسيس الداخلية والبواطن الخفية، والوارثة لطرائق التعبير التي كانت شائعة في القرون الوسطى، والتي تجرد موضوعاتها من الزخم الإنساني، وتعنى بعرض النماذج الشكلية الخالية من التنوع، والمرتفعة عن حركة الحياة والتاريخ ـ يقصي نسق الثقافة التمثيلية ـ التخيّلية التي تستعين بالترميز والإيحاء والاستيطان، ويستبعده، لأنّه يحتكر الرأي ويسيطر على وسائل التعبير المباشرة، فإنّ الأخير، وقد حيل ـ تقريباً ـ بينه وبين الوسيلة التي يعبر بها للعموم، أفصح عن احتجاجه الضمني بالسخرية والمبالغة في التشخيص والهجاء الخفي والمواربة والتلميح، وتجرّأ فتخلّى عن أساليب التعبير الموروثة، ولم يوقّر الفصاحة الكلاسيكية، واشتق بلاغة خاصة به، نابعة من القدرة على تمثيل المواقف، وتصوير أبعادها المتنوعة، واستكناه أسرارها الخاصة، وبذلك اشتبك مع الحالات الإنسانية، وأخذ في الحسبان نوع المتلقي ودرجة تقبله ووعيه، والمؤثرات التي تؤثر فيه.

ترعرعت الرواية في تضاعيف هذا النسق، فكسبت وخسرت في الوقت نفسه، ما كان هذا النسق يكسبه ويخسره منذ زمن طويل؛ لقد كسبت وسائله وبلاغته الخاصة وتأثيره وانتشاره وأجرت في كل ذلك تطويراً أساسياً لا يمكن تجاهله فيما يخص القوة التعبيرية ـ التمثيلية، واستثمار المرجعيات الاجتماعية والتاريخية، وتعميق لعبة التخيّل والإفادة من إمكانات السرد الجبارة، وخسرت في أول أمرها الآتي: تشويه صورتها، وعدّها وسيلة من وسائل التسلية، وتعرّضت لحكم أخلاقي في أنّها مجرد أكاذيب وهذيانات إلاّ أنّ كلّ هذا

سرعان ما ذاب وسط التطوّر السريع الذي شهده هذا الفنّ، والتغيرات الاجتماعية والثقافية التي بوّأت الرواية مكانتها الرفيعة في نهاية المطاف.

هوامش المقدمة

1. باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، دمشق، ص230 ـ 231
2. باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، ص 37
3. ثربانتس، دون كيخوته، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دمشق ـ أبوظبي، ج1ص340
4. محمد عبده، الكتب العلمية وغيرها، الوقائع المصرية، 11مايو 1881، انظر النص كاملا في مجلة فصول ص207 ـ 209 العد الأول لسنة 1991، ومقتطفات منه في كتاب علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة، ص22 ـ 24
5. الطهطاوي، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، ج5: انظر المقدمة330 ـ 331
6. البيروني، في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة، حيدر أباد، ص258
7. المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، بيروت، ج3 ص 199
8. ابن النديم، الفهرست، تحقيق رضا تجدّد، طهران، 1971، ص363
9. قسطاكي بك الحمصي، منهل الورّاد في عِلم الانتقاد، تحرير أحمد إبراهيم الهواري، القاهرة، ص381
10. يعقوب صرّوف، ضرر الروايات والأشعار الحبّية، المقتطف، أغسطس1882. نقلا عن علي شلش، ص24
11. يعقوب صرّوف، المقتطف، أغسطس 1991، ص138 نقلا عن شلش ص24
12. أورده علي شلش، ص 52
13. محمد عمر، حاضر المصريين أو سرّ تأخرهم، ص154و156
14. م. ن. ص156
15. م. ن. ص160
16. م. ن. ص 217 ـ 218
17. م. ن. ص 218
18. م. ن. ص218
19. شاكر النابلسي، عصر التكايا والرعايا، ص449
20. محمد مصطفى بدوي، المسرحية العربية: تاريخ كيمبردج للأدب العربي: ص477
21. محمد يوسف نجم، القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، ص 34.
22. لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية ص440 ـ 441
23. م. ن. ص106
24. أورده عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، القاهرة، ص118
25. علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، ص10
26. محمد حسين هيكل، زينب، القاهرة، ص 7

27. محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، القاهرة، ص 52
28. حوار الأجيال حول القصة المصرية بين محفوظ والشاروني (مجلة الطليعة، 1973) نقلاً عن عبد المحسن طه بدر، نجيب محفوظ: الرؤية والأداة، القاهرة
29. رجاء النقاش، نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته ص44
30. العقاد، في بيتي، بيروت، ص33و36
31. العقّاد، بين الكتب والناس، بيروت، ص 57
32. أنيس منصور، في صالون العقاد كانت لنا أيام، القاهرة، ص59و117
33. جيب، دراسات في الأدب العربي، ص96
34. م. ن. ص88
35. عن أحمد الهواري، مصادر نقد الرواية ص93
36. محمد سعيد العريان، حياة الرافعي، القاهرة، ص 205
37. القاعود، مدرسة البيان في النثر الحديث، القاهرة، ص261
38. توفيق الحكيم، أخبار اليوم، 28/ 3/ 1948نقلا عن الدسوقي، في الأدب الحديث، القاهرة، ص394 ـ 395
39. زياد الزعبي، كتابات عرارالنثرية، بيروت، ص 66

الكتاب الرابع

السردية العربية الحديثة

ـ الأبنية السردية والدلالية ـ

الفصل الأول

إشكالية رواية "زينب"

1. مدخل.

ترك كتاب "المويلحي" "حديث عيسى ين هشام" بصمة لا تُمحى في بنية العالم السردي التخيّلي الموروث، بثّ الحراك في بنيته الدلالية النمطيّة، وزرع نوعا من الفوضى فيه، فخرجت الشخصيات منه بغير ما دخلت إليه. شكّك "المويلحي" في الشخصية الجاهزة التي تُنضّد صفاتها في الصفحات الأولى، ثم تُهمل إلى النهاية، وتنصرف العناية بوصف دورها في عالم ثنائي الأبعاد: الخير والشر. ولا يمكن القول بأنَّ كتاب "المويلحي" لم يتأثر بتلك الثنائية نهائيا، فالتنميط القيمي تسلّل إليه، لكنّ الكتاب ظلّ إلى النهاية يحاول تخطّي الحدود الصارمة، فحوّل التصنيف القيمي الثابت إلى تباين في السلوك بسبب اختلاف العصور. رفع الكتاب الغطاء الأخلاقي المقدّس عن ذلك العالم، وجعله موضوعا للسخرية. وفي الوقت الذي كانت تتفاعل فيه رسالة الكتاب، ظهرت رواية "زينب" لـ"محمد حسين هيكل"، واستأثرت، فيما بعد، بقوة حضور في كل مناقشة تعنى بموضوعات نشأة الرواية العربية وريادتها[1].

ولاشكّ في أنَّ كتابي "المويلحي" و"هيكل" استأثرا بعناية استثنائية في تاريخ السرد العربي الحديث، وانتزعا مكانة مرموقة فيه، وهما يستأهلان كل ذلك، كلّ لسبب خاص به، وبما أننا وقفنا على السبب الذي من أجله ظلّ كتاب "المويلحي" حاضر القيمة، ومتّقد الأهمية، فيلزمنا الانصراف إلى رواية "زينب" التي ربما تكون حازت من الأهمية أكثر مما حاز "حديث عيسى بن هشام". ولن تتضح قيمة "زينب" سلبا أو إيجابا دون أن تتنزّل في السياق الأدبي للحقبة التي ظهرت فيها.

يرجع مبعث ذلك الاهتمام بـ"زينب" إلى سببين أساسين في رأينا، أولهما: سبب تاريخي يتّصل باهتمام الباحثين المتزايد في ظروف نشأة النوع الروائي في الأدب العربي الحديث، ومحاولة العثور على نقطة ارتكاز تصلح أن تكون بداية مقبولة وركيزة ثابتة، تعطي البحث التاريخي في هذا الموضوع أهميته ومعناه. والحال أنّ البحث التاريخي الخاص في موضوع

الريادة، يجد نفسه يتحرّك في فضاء واسع، ومدى زمني طويل يتوزّع بين النصف الثاني من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، وبالنظر إلى عدم ثبات المعايير الفنية للرواية بوصفها نوعا أدبيا، ظهر بين الباحثين خلاف كبير حول النصّ الروائي الذي يستحقّ أن يوصف بأنّه النصّ الأول الحديث. وعلى هذا، فالبحث التاريخي عُنى بالحقبة التي ظهرت فيها "زينب" الأمر الذي جعلها مدار عناية دائمة، ومن هنا ظهر السبب الثاني، الذي يمكن أن وصفه بأنّه سبب فني ـ نقدي، يتصل هذه المرّة برواية "زينب" ذاتها، فالمؤكد أنَّ هذه الرواية أفادت من "المنجز السردي" الذي سبقها؛ وهو كثير العدد كما تبيّن لنا في فصول الكتاب السابق، وأفلحت في إظهار الخصائص الأولية التي ستكون فيما بعد مكونات فنّية أساسية في الرواية العربية. إلى ذلك فقد بلورت خصائص بنائية وأسلوبية يمكن قراءتها على أنّها جديدة ومبتكرة. ولكنّ قراءة أخرى مغايرة، تنطلق من ثبات خصائص النوع الروائي، تشكّك في مدى توفر تلك الرواية على الشروط الجديدة المطلوبة. وحول هذا الموضوع نشب خلاف شديد، بسبب اختلاف معايير النوع الروائي الذي يمكن عدّه الفيصل في موضوع الريادة الإبداعية.

هذا الخلاف جعل رواية "زينب" تتصدّر واجهة الاهتمام في كل موضوع يعنى بالبحث عن تاريخ الرواية العربية. ومن الواضح أنَّ السببين التاريخي والفني يتداخلان في أكثر من منطقة، ويتلامسان في أكثر من مجال، فليس عبثاً أن يعنى البحث التاريخي بهذه الرواية إن لم تتوافر فيها خصائص فنّية، ترجّح إدراجها رائدة للرواية العربية، وفي الوقت ذاته، فإنَّ البحث التاريخي النقدي الذي يضع في حسبانه المشهد السردي الواسع في مطلع القرن العشرين، والذي يستعين بالتصنيف القائم على أساس مجموعة من العناصر الفنية المحددة، قد يستكثر على "زينب" أن تحتكر لنفسها كثيراً من الخصائص التي تشاركها غيرها بها.

وهذه التداخلات، وما تؤدي إليه من تعارض أو اتفاق جعل من "زينب" موضوع بحث مستمر، فأنتجت كتلتين كبيرتين من الأفكار هدفت الأولى إلى إثبات ريادة "زينب". وهدفت الثانية إلى نقض تلك الريادة. وتباينت "القراءات" وتعارضت بناء على اختلاف معايير الريادة. وما نهدف إليه هنا هو تفكيك تلك القراءات واستنطاقها، وبيان الأسس التي تقوم عليها، والوقوف على المعايير التي تأخذ بها، سواء تعلق الأمر، بمعايير إثبات الريادة أو معايير نقضها. وكما سيظهر فإنَّ كثيرا من الآراء التي أثيرت حول هذه الرواية مستعار من التراث السردي للرواية الغربية. الأمر الذي يكشف لنا مدى حضور الموجّه النقدي الغربي في معالجة موضوع ريادة الرواية العربية الحديثة. ويمكن بالإجمال القول بأن إحدى أكثر تجليات الخطاب الاستعماري، الذي يؤثر مصادرة بعض الحقائق الثقافية والأدبية، تتكشف في السجال الواسع، والمتعدّد المستويات، الذي دار حول هذه الرواية.

خضع الجدل التاريخي ـ النقدي الذي تفجّر حول "زينب" منذ وقت مبكّر، وفي كثير من نماذجه، للموجّهات الغربية في موضوع الريادة، ولعلّ إحدى أكثر الأفكار المتكررة في هذا الموضوع، هي الفكرة القائلة بأنّ ريادة "زينب" المطلقة في تاريخ الرواية العربية، متأتية من توفرها على شروط الرواية الغربية، فقد حازت هذه الرواية على تلك الشروط عبر محاكاة أمينة لها، فيما لم تظهر تلك المحاكاة في النصوص التي ظهرت قبلها. صار المعيار المشتقّ من تراث الرواية الغربية هو الفاعل والمهيمن في تحديد النصّ الرائد في السرد العربي الحديث، وهذه الفكرة الجاهزة مازالت فاعلة، ومازالت رواية "زينب" تتبوأ مكانة رفيعة عند الدارسين لهذه السبب وليس لسواه. وهو ما يوجب إثارة هذا الموضوع، ليس بهدف تقدير القيمة السردية لهذه الرواية فقط، إنما لكي توضع مجدّدا مصادرات الخطاب الاستعماري تحت النظر النقدي. وبخاصة أن كتلة ضخمة من الخطاب السجالي تراكم حول هذا النص، طوال ما يقرب من مئة عام.

2. "زينب" ومعايير الريادة المطلقة.

بُعيد مدة قصيرة من صدور "زينب" نوّهت بها مجلة "البيان" في عددها الصادر في سبتمبر أكتوبر/ أيلول ـ تشرين الأول من عام1913. وتضمن التنويه مجموعة من الأحكام والأوصاف التي رأى محرّر "البيان" المجهول أنَّ الرواية قد اتصفت بها، وما زالت بعض تلك الأحكام والأوصاف توضع إلى الآن في صدارة المعايير القائلة بالريادة الكلية لهذه الرواية، وقد جرت إعادة صياغة لهذه المعايير بحسب المقتربات النقدية التي اهتمت بها، أو إضافة معايير أخرى إلى جوارها، أو توسيع لها في موضوع أو آخر. ويحسن تثبيت ما ورد في ذلك التنويه، لأنّه غذّى القراءات الهادفة إلى إثبات الريادة بكثير من الحجج والبراهين.

جاء في "البيان" ما نصّه: إنَّ هذه الرواية" عهد جديد في عالم الكتابة نستقبله بالغبطة والروح، تلكم رواية "زينب" وضعها صاحبها يصف فيها أحوال الريفيين في طهرهم وعفافهم، وسلامة قلوبهم، وشرف حبّهم، وجمود كبارهم، وتقوى كهولهم، وضمّنها مبادئ له عصرية، ليس فيها إلاَّ الرشيد القويم، متبعاً في ذلك مذهب ديكنز وبلزاك وثكري" .

بعد أن انتهي محرّر "البيان" من تقريظ الرواية، انصرف إلى صاحبها المتنكّر تحت اسم "فلاح مصري" ليكشف أنّه "محمد حسين هيكل" . ومن المرجّح أنَّ المحرر أخطأ في التقديم والتأخير، لأن الاسم الذي ظهر على غلاف الرواية كان "مصري فلاح" . ذلك أنَّ "هيكل" كان أوضح مقصده من هذا التركيب الذي اختاره في مقدمة الرواية ضمن طبعة لاحقة، بقوله "دفعني إلى اختيار هاتين الكلمتين شعور شباب لا يخلو من غرابة، هو هذا

الشعور الذي جعلني أقدّم كلمة "مصري" حتى لا تكون صفة للفلاح، إذا هي أُخّرت فصارت "فلاح مصري"؛ ذلك أني إلى ما قبل الحرب (=العالمية الأولى) كنت أحسّ كما يحسّ غيري من المصريين، ومن الفلاحين بصفة خاصة، بأن أبناء الذوات وغيرهم ممّن يزعمون لأنفسهم حقّ حكم مصر ينظرون إلينا جماعة المصريين وجماعة الفلاحين بغير ما يجب من الاحترام، فأردت أن أستظهر على غلاف الرواية التي قدمتها للجمهور يومئذ، والتي قصصت فيها صوراً لمناظر ريف مصر وأخلاق أهله أنّ المصري الفلاح يشعر في أعماق نفسه بمكانته، وبما هو أهل له من الاحترام، وأنّه لا يأنف أن يجعل المصرية والفلاحة شعاراً يتقدّم به للجمهور، يتيه به ويطالب غيره بإجلاله واحترامه"[2].

هذا التنكّر، كما سنرى، سيحظى بعناية كبيرة في كثير من التحليلات النقدية التي ستعنى بالرواية طوال القرن العشرين، وستتباين حوله الآراء والتأويلات. وعلى أية حال، فلنعد إلى تنويه مجلة "البيان" إذ يتجه إعجاب المحرّر هذه المرة إلى المؤلف بعد أن استأثرت الرواية باهتمامه، فيقول إنّه "رجل شديد العارضة، شديد الذكاء، قوي الحجة، قوي المبدأ، حاضر الذهن، سريع الخاطر، وقد جمع إلى ذلك مبدأ إنكار الذات في سبيل الخدمة العامة، فاكتفى بكتابة "فلاح مصري" على غلاف روايته وإنّا نجلُّ هذه منه، كما نجلُّ هذه الرواية البديعة النافعة، ونرجو أن يفرغ الدكتور حسين هيكل إلى وضع الروايات، فنحن بحاجة شديدة إليها، وإلى ما يخرجه ذلك العقل الكبير، ونتوقع أن تقل حاجتنا إلى معرّبات ديكنز وديماس ودوديه وأمثالهم، بما ينشئ من جلائل الروايات"[3].

لو عرّضنا الآن هذا التنويه للاستنطاق النقدي الدقيق، لوجدنا أنَّ مجلة "البيان" قد أطرَتْ الرواية بطريقة خاصة شملت النصّ وصاحبه، وبذلك أسّست، ومنذ وقت مبكّر، فكرة ظلت حاضرة إلى الآن وهي الملازمة التي لا سبيل إلى فصلها بين الرواية ومؤلّفها في معظم ما دار حولها من نقاش، إلى درجة لا يمكن فيها لباحث يريد أن يتصدّى للقراءات النقدية الخاصة بهذه الرواية إلاّ مراعاة تلك الملازمة، كما أنَّ مجلة "البيان" رسّخت فكرة أخرى لا تقل أهمية، وهي تثبيت الفكرة التي ظلّت حيّة مع الزمن، وهي جدّة "زينب" وأهميتها وريادتها، من خلال تمثلها تقاليد الرواية الغربية، وسيوجّه هذا الإطراء بركنيه القراءات اللاحقة للرواية.

إلى ذلك تضمن إطراء مجلة "البيان" ما يأتي: تأكيد أن هذه الرواية تمثل عهداً جديداً في عالم الكتابة، وهذا إقرار بريادتها، رغم أنَّ موضوع الريادة لم يكن مثاراً، وليس مما اهتمت به "البيان" في موضوعها مباشرة. ثم الإشارة إلى رسالة الرواية الإصلاحية التي وصفت أخلاق الفلاحين، وركبّت لهم صورة معبّرة عن حقيقة حالهم، وهذا الأمر سيكون مثار خلاف بين القائلين بريادة "زينب" والقائلين بنقضها، والإشارة الصريحة إلى أنَّ المؤلّف قد ضمّن روايته "مبادئ له عصرية" وهذا الموضوع ستنقسم حوله الآراء وتتعارض، حسب

المنظور الذي يصدر عنه كل فريق. فالفريق الذي يضفي أهمية بالغة على رسالة الكاتب الأدبية، يفهم ظهور مبادئ المؤلّف على أنّها من حسنات التأليف الإبداعي، والفريق الذي ينظر إلى العمل الأدبي على أنّه نصّ شفاف يُمثِّل خطابياً المرجعيات الثقافية لعصره، دون أن يقحمها في النصّ، يفهم أنَّ المطابقة بين أفكار المؤلّف الشخصية، وأفكار الشخصيات تلحق ضرراً كبيراً بالخاصية الأدبية للنصّ الأدبي. ويأتي بعد ذلك التأكيد على أنَّ المؤلّف احتذى في روايته حذو مجموعة من الكتّاب الأوربيين، وفي مقدمتهم "ديكنز" و" بلزاك" و"ثكري" .

وسيكون هذا التأكيد مثار سجال وتناقض، إذ سيفهمه أصحاب الرأي القائل بريادة "زينب" على أنّه تخلّص من أساليب السرد العربية التقليدية الجافة والمرتبكة، وبخاصة أن الاهتمام بالمرويات السردية لم يكن مثارا من قبل النقد، فقد نُظر إليها باستعلاء تام، ثم الإفادة من المنجز السردي الأوربي الذي يناسب التعبير عن حاجات واقعية يومية. فما سيذهب خصومهم إلى أنَّ ذلك إنما هو تأكيد على تأثر "هيكل" السلبي، وتبعيته الذهنية للأدب الغربي والثقافة الغربية بشكل عام. ثم تأتي الإشادة بالكاتب بطريقة احتفائية، وذلك بإضفاء مجموعة من الخصائص الذهنية والعقلية التي يحسن إضفاؤها على "مفكر" وليس أديبا، وهذه الإشارة ستتطوّر تبعاً لسياق كل قراءة إلى شيء ونقيضه. ثم تعليل التنكّر على أنّه نوع من" إنكار الذات في سبيل الخدمة العامة" وهذه الإشارة ستكون مثار اختلاف سيشترك فيه "هيكل" نفسه.

وانتهى التنويه إلى حثّ الكاتب على مواصلة التأليف الروائي، ووصفه بأنّه صاحب "العقل الكبير" وأنّ روايته ستفتح الباب أمام التأليف الروائي، بما يصرف الاهتمام عن الروايات المترجمة عن "ديكنز" و"ديماس" و"دوديه" وغيرهم. ومع أنَّ "هيكل" لم يلتفت، فيما يبدو، إلى هذا الحث، ولم يحرك فيه أي طموح، إذ انقطع بعدها ولم يكتب إلاَّ رواية شاحبة، نشرها في نهاية حياته عام 1956وهي "هكذا خلقت" ، فإنَّ "البيان" استشعرت الحاجة إلى ضرورة الاهتمام بالرواية، بوصفها إبداعاً ذاتياً، وتقليل الاعتماد على الروايات المعرّبة التي كثرت في هذه الفترة، كما تبيّن لنا من قبل.

أفاد هذا التقريظ المبكّر الرواية ومؤلّفها، ولما استعيد في ظروف ثقافية أخرى، بعد مدة طويلة، عُدّ قاعدة ينبغي على كل الأحكام النقدية أن تأخذها بالحسبان إن لم تمتثل له. علما أنَّ "زينب" لم تحظ برعاية نقدية وتقريظ احتفائي خلال سنوات طويلة بعد صدورها، فيما نعلم، إلاَّ إشارة وردت في "السفور" وهي إشارة تكرّرت مرّتين، والحكمان النقديان اللذان يردان فيها يقوّض كل منهما الآخر، ولا نعرف غير ذلك اهتماما برواية "زينب" إلى العقد الثالث من القرن العشرين.

وردت إشارة دورية "السفور" بعد مرور سنتين على تقريظ "البيان" فقد أثنت

بتاريخ17سبتمبر/ أيلول1915على الرواية، واعتبرتها "أول رواية خطّها قلم مصري رجيح في شئون وحوادث مصرية صميمية" وأضافت "إنّها الخطوة الأولى إلى ما نريد من روايات مصرية ذات قيمة"[4]. لكنها عادت بعد أسبوع واحد فقط من تلك الإشارة الاحتفائية، وقالت في العدد اللاحق الصادر في 24 سبتمبر/أيلول بأنَّ "رواية زينب ينقصها كثير جدا من تماسك أجزائها، تماسكا ترضاه الصنعة الروائية، واتصال بعضها ببعض على وجه مقبول"[5].

وينبغي الحذر من هذه الأحكام التي تطّرد في الحالات الاحتفائية بالنصوص الأدبية، فتقع أسيرة انفعال عابر، وهي ظاهرة تلفت الانتباه في النقد العربي الحديث، لأنّها لا تنبع عن دراية نقدية عميقة بالنصوص الأدبية وخصائصها السردية، يدفع بها إعجاب سريع يفتقر للتبصّر النقدي، من ذلك ـ على سبيل المثال ـ ما كتبه "محمد علي حّماد" في مجلة "الرسالة" في أكتوبر/تشرين الأول من عام1933حين صدرت رواية "عودة الروح" لـ"توفيق الحكيم"، فقال محاكيا دون أن يدري ما جاءت به من قبل كل من "البيان" و"السفور" بخصوص رواية "زينب" قبل نحو عشرين سنة "ما أظن أننا نغالي إذا اعتبرنا قصة "عودة الروح" للأستاذ توفيق الحكيم... القصة المصرية الأولى في أدبنا المصري الصميم، بل هي الحقيقة لا نعدوها، ولا نجد مفرّا من الاعتراف بها، فـ"عودة الروح" مصرية بأبطالها، بموضوعها، بما فيها من عادات وطباع وخلق مصرية صميمة"[6]. وأضاف بإصرار مثير للانتباه، بما يؤكد أنّه لم يكن على دراية نهائية بما كان صدر من حكم مماثل حول رواية "زينب" من قبل "إنّها القصة المصرية الأولى التي يؤرخ ظهورها عهدا جديدا، وفتحا مبينا في تاريخ الأدب المصري"[7].

هذه الأحكام الإطلاقية ترمى جزافا، وتؤخذ فيما بعد بوصفها حقائق نقدية، وتبنى عليها التصوّرات اللاحقة، وهو ما يلاحظ في حالة "زينب" أكثر من أية رواية سواها في السرد العربي الحديث. فقد جرى التفكير بها ضمن الفكرة البسيطة القائلة بأنّها غير مسبوقة بشيء ذي قيمة، فتنتزع هي بذاتها القيمة الخاصة بها، تصبح هي المانحة للقيم اللاحقة، وبذلك تُسلب أية قيمة لغيرها، إن لم تندرج في أفقها الخاص. سيتم تجاهل كل النصوص التي سبقتها، لأنها هي المانحة الوحيدة للشروط الحقيقية التي ينبغي توافرها في الرواية. مادام قد قُرّر أمر أسبقية "زينب" وريادتها، فلابد أن تثبّت لها سمة أخرى تدعمها، لن تكون للريادة قيمة بدونها ألاَّ وهي قوتها الابتكارية، وإذا عدنا إلى مجلة "البيان" مرّة أخرى فإننا نجد أنها تعدّها بداية عهد جديد في كتابة الرواية، والإقرار بهذه البداية، يعدّ بحد ذاته موافقة ضمنية على ريادتها الفنية؛ لأنّها تضمنت خصائص أدبية لم تتوافر عليها النصوص السردية التي جاءت قبلها. سيلتقط "محمود تيمور" في وقت مبكر هذه الإشارة، ويقرر أنَّ "زينب" هي "أول ثمرة توافرت لها عناصر القصّة الفنية"[8].

سيظهر مصطلح "القصّة الفنية" الذي يفهم منه، أنّه وصف لمجموعة من النصوص الروائية التي، تقطع بخصائصها الأدبية، نفسها عن الموروث السردي القديم، وتقوم على ركائز أسلوبية وبنائية وموضوعية لم تكن متوافرة في ذلك الموروث، وهنا تظهر أهمية "زينب" في أنّها أول ثمار هذا الجديد. وسيأخذ بهذه الفكرة "يحيى حقّي" ويذهب إلى أنّها "أول القصص في أدبنا الحديث"[9] وأنّها "ولدت على هيئة ناضجة فأثبتت لنفسها أولاً: حقها في الوجود والبقاء، واستحقّت ثانياً: شرف مكانة الأم في المدد منها، والانتساب إليها"[10]. وسيوافق "محمد مندور" كلاً من "تيمور" و "حقّي" في رأيهما، في أنّها "أول قصّة عصرية في أدبنا"[11]. وعلى هذا يستند "عبد المحسن طه بدر" في أنَّها رواية "سابقة لزمنها[12] وأنّها "المحاولة الأولى في ميدان الرواية الفنية"[13] وأن صاحبها هو "الرائد الأول للرواية"[14].

بُني سياج مغلق حول هذه الفكرة البسيطة التي لم يجر أبدا تمحيص نقدي لها، وسوف يصبح مصطلح "القصّة الفنية" أو "الرواية الفنية" هو الإطار المدرسي الذي صان ريادة "زينب" في كل جدل خاص بهذا الموضوع، وسرعان ما أصبح الأمر مسلّمة تعالتْ على الشكّ، وبخاصة حينما تولت ذلك المقررات التعليمية التي تشيع المسلّمات أكثر مما تثير الأسئلة، وفي هذا السياق أكد "شوقي ضيف" بأنَّها "محاولة جديدة خالصة" وهي "بحق أول محاولة كاملة في صنع قصّة بالمعنى الغربي الحديث"[15]. وهكذا التقت فكرة الحداثة الغربية كميزة لـ "زينب" بما سبق لمجلة "البيان" أن إثارته، حينما أوضحت إنَّ "هيكل" يحتذي في روايته مذهب "ديكنز" و "بلزاك" و "ثكري". وغير خاف أنها طبقا لتخريج منصف، يراعي شروط قيمتها الفنية، كما قررته الآراء المتأثرة بالخطاب السائد، ستكون فاقدة بذاتها لأية قيمة، لأن قيمتها جاءت من قوة المحاكاة فيها، وليس مما تتضمنه من مزايا خاصة بها.

لوحظ توسّع تدريجي متصاعد في تمديد هذه المعايير، ففي ضوء التغيّر في الأيدلوجيات النقدية الواقعية التي شاعت في الثقافة العربية بعد منتصف القرن العشرين، نجد أنَّ المرجعية الواقعية المفترضة للرواية، ستكون إلى جوار حيازة الشروط الغربية، العامل المهم في إضاءة أهمية ريادية على "زينب" وهو ما ذهب إليه "عبد القادر القط" الذي عدّها "مولدا للقصّة المصرية الحديثة، فهي تستمد مادتها من البيئة المصرية، وتجري أحداثها على التقاليد المعروفة لفنّ الرواية"[16].

وعدّها محمود أمين العالم من "أنضج التعابير الروائية في هذه المرحلة"[17] والمرحلة التي يعنيها "العالم" هي العقد الأول من القرن العشرين والسنوات الأولى من العقد الثاني. والقول بريادتها، بناء على جدتها وابتكارها أمر أكده "روجر ألن" بموافقة النقاد على "أنّها أول رواية عربية غير تاريخية"[18] و "شكري عيّاد" الذي رآها "أول رواية فنّية في تاريخ هذا الأدب

(=العربي) وأنها كانت بالنسبة إلى ما سبقها قفزة كبيرة، وبالنسبة إلى ما تلاها سلفاً محترما"[19]. و"علي شلش" الذي قرّر أنها "البداية الحقيقية للرواية المصرية الفنية" لأنها "جيدة وناضجة بالقياس إلى المحاولات الكثيرة السابقة عليها" فهي "نقطة انطلاق لمرحلة جديدة في الرواية العربية"[20] وتمثل "نهاية مرحلة طفولة الرواية العربية، وبداية مرحلة الرشد"[21].

من الواضح أنَّ معيار الجدّة والابتكار الذي أوردنا نماذج من الآراء القائلة به، كان يدور في أفق محدّد، فهو يفترض تقسيماً تاريخياً بين مرحلتين من مراحل التعبير السردي في الأدب العربي الحديث، مرحلة توصف بأنّها "غير فنية" أو "غير عصرية" أو "تاريخية" أو "مرحلة الطفولة" وأخرى "فنية" و"حديثة" و"عصرية" و"راشدة". وهذا الافتراض يتأدّى عنه منطقياً أنَّ الأدب يتفاضل بناء على مرحلته وليس بناء على سماته الفنية وقدرته التمثيلية، وتستعار معايير الحداثة والعصرنة لتضفي رشدا ونضوجا على النصوص، أما تلك التي لم توظف تقنيات السرد في الرواية الغربية، كما تكوّنت في مجالها الثقافي، فستظلّ إلى الأبد تعيش طفولة ودونية تجعلها خارج اهتمام النقد والتلقّي، وتختزل إلى كونها ممهدات تم الاستغناء عنها بظهور الوليد الذي يبالغ في النظر إليه ناضجا منذ لحظة ولادته، كما توصل "يحيى حقّي" إلى ذلك. فـ"زينب" تعلن نهاية المرحلة الأولى الخاملة، وتعلن في الوقت نفسه ميلاد المرحلة الحقيقية من تاريخ الرواية العربية الحديثة.

3. القيمة المرجعية لـ"زينب".

بعد صدور "زينب" بنحو عشرين سنة أكّد "هيكل" أن القصة، أياً كانت الحوادث التي ترويها، إنما تدل على فكرة وتتصل بمثل أعلى في نفس كاتبها"[22]. ويفهم من هذا، أنّه يقرن الأدب القصصي بهدف يتصل برؤية الكاتب الفكرية والاجتماعية، وتلازم الفكرة والمثل الأعلى يرتّب على الأدب وظيفة، فالنصّ الأدبي لن يكون مجرّد تعبير عن شعور خاص وفردي استدعته حالة شخصية، ومع أننا سنقف على هذه القضية في نهاية هذا الفصل لاختبار هذه القضية في النصّ، وفيما إذا كانت "زينب" قد انبثقت عن فكرة واتصلت بمثل أعلى في نفس مؤلفها، فيجمل بنا المضي مع الاستنتاجات النقدية التي لفت اهتمامها هذا الموضوع، فقد أشارت "البيان" في وقت مبكر إلى أهمية هذه الرواية لأنها تصف أحوال الريفيين، ومضت إلى تنضيد مجموعة خصائص إيجابية أبرزتها الرواية فيهم، وهي الطهر والعفاف والتقوى وسلامة القلب وشريف الحب. وبذلك تكون "البيان" قد وضعت تحت الأنظار رسالة هذه الرواية بوصفها رسالة أخلاقية، قبل أن يفصح "هيكل" في "ثورة الأدب" عن أهمية الفكرة والمثل الأعلى في القصّة، كما يريدها.

وكان "هيكل" أكد في مقدمة الرواية مضمون روايته الذي يريد منه وصف "أخلاق" أهل الريف، والدفع بأن يحترم الفلاح وبأن يشعر في أعماق نفسه بمكانته، وبما هو أهل له من الاحترام" . بل إنه ذهب إلى أكثر من ذلك، حينما دعا الفلاح المصري إلى أن يعلن على الملأ "مصريته" و "فلاحيته" بوصفهما شعاراً يتقدّم به إلى الجمهور" يتيه به، ويطالب غيره بإجلاله واحترامه" . ويتضح أنَّ المؤلّف يحمّل روايته رسالة محدّدة، غايتها الالتزام بقضية "وطنية" و "طبقية" .

لا تحتمل "زينب" استنباط هذه الفكرة الكبيرة من تضاعيفها، فهي لا ترسم أبعادا جماعية لذلك، والشذرات الناقدة للواقع الاجتماعي التي تظهر بصورة تأمّلات ذاتية تحوم في ذهن الشخصية الرئيسة لا تتضافر فيما بينها من أجل إضفاء معنى على هذه الفكرة التي تتدفّق في أفق رومنسي، ثم تخبو فجأة، وكأنها وهج عابر لا ينبع عن فكرة واضحة، فالنصّ كان مشغولا باستبطان المرارة الذاتية وحالة الإخفاق الفردي لشاب لا يشعر بانتمائه إلى العالم الخامل والمسطّح الذي يعيش فيه، فينكفئ على ذاته يحوك أحلاما خاصة، ولما يعجز عن تحويلها إلى واقع، يتوارى مختفيا فلا يُعرف مصيره، ولكي لا يبدو مهزوما يوجّه رسائل إلى ذويه يبيّن فيها التعارض القائم بين تصوّراته التي استقاها من كتب التربية الغربية، ومسار مجتمع له إيقاع مختلف في نمط حياته، فيقع تناقض بين فكرته المستعارة وحال المجتمع الذي يعيش فيه كشاب مثقف ينتمي إلى أسرة من كبار الملاّك، يكتسب الجميع حوله قيمة لأنّهم يندرجون في خدمة أسرته، وليس لأنَّ لهم أهمية بذاتهم، فهم يمرّون في أطياف وعيه كقطيع لا ملامح مميزة لهم، سوى "زينب" التي تراوده تجاهها رغبة جسدية لأنها نموذج بدئي لطبيعة خالصة لم يجر بعدُ تلويثها، فيحاول الاتصال بها كفكرة مجسّدة مستعارة من الرومانسيات الأوربية التي تجسّدت في أدبيات القرن الثامن عشر في فرنسا وألمانيا عند "روسو" و "غوته" لأنّه مشغول بفكرة إنتاج نوع إنساني متفرّد في مميزاته يتأدى عن التزاوج بينه وبين امرأة الطبيعة البكر.

يصاب المتلقّي بالفاجعة المؤلمة حينما تكشف له رسائل "حامد" ـ وهي على غرار الرسائل التي عرفت في روايات "روسو" و "غوته" و "دي لاكلو" ـ أنَّ تعلّقه الخادع بـ "زينب" كان نوعا من السعي للبرهنة على فكرة رومانسية مجرّدة عن بعدها الاجتماعي، فهو لا يريدها لذاتها وإنما لأنّها توافق الفكرة التي استقاها من الفكر الرومانسي وأدبياته، أما الخلفية الاجتماعية التي تقع فيها هذه الأحداث الفردية فهي خاملة في حركتها، لا تؤكّد ما توصّلت إليه الدراسات التي حاولت بمبالغة لا تخفى تضخيم كل ذلك. ولا بأس من متابعة جانب من تلك النتائج التي شغلت بها الدراسات النقدية التي كرّست لهذا الجانب في الرواية.

استدرج "عبد المحسن طه بدر" المضمون الذي أشار إليه "هيكل" فذهب إلى أنَّ المؤلّف كان يستمد مضمون روايته من فهم معين للواقع الاجتماعي في بلاده، وهو "يكشف في تعلّقه بهذا الواقع عن محبّة شديدة لكل ما هو مصري، وتعلّق به"[23]. واستخلص "محمود أمين العالم" من الإشارة التي ترد على غلاف الرواية بأنّها من تأليف "مصري فلاح" مغزى خاصا بأنها "تعبير عن انتماء اجتماعي... تعبّر عن عالم قلق يتطلّع إلى تغيير، وأن يكون تغييراً إصلاحيا"[24]. ولا ينكر "شلش" رسالة الرواية، وما تنطوي عليه من بعد اجتماعي، إنما يراها قد تجاوزت في ذلك الإفصاح المباشر، والإعلان الصريح عن غايتها، فشأنها في ذلك شأن كل عمل فني، توارب في إظهار رسالتها. وبما أنَّ الأعمال التي سبقتها كانت تبالغ في إظهار رسالتها بصورة مباشرة وخطابية، فإنَّ مبدأ الالتزام في "زينب" يتجلّى من خلال إعلاء بعض المضمرات في سياق فني مقبول، ولهذا، فهي حسب وصفه قد "تحرّرت من صرامة الالتزام الاجتماعي الأخلاقي وحرفيته، وتخلصت من مفهوم الرواية كمنبر لخطابة، أو منصة للإصلاح الاجتماعي المباشر، أو أداة للتسلية"[25].

وحسب "شلش" فإن "زينب" تشقّ طريقاً ثالثاً بين طريقين تقليديين في زمنها، الأول: طريق الإصلاح المباشر الخطابي الذي يساوي الرواية بالخطابة، وكانت معظم الروايات تسير فيه، والطريق الثاني: هو التسلية الذي كان شائعاً ومنتشراً ووارثاً لكثير من تقاليد السرد العربي القديم في مجال الحكايات الخرافية والشعبية و"روايات التسلية" بأن جاءت بهدف إصلاحي ضمني تسلل في تضاعيفها، دون أن يطفو عليها. ولكنَّ "عيّاد" لا يقر بذلك تماماً، فهو يرى أنَّ الرواية تتضمن "نثراً إصلاحياً" ينتمي إلى "النثر الإصلاحي السابق على عصر الرواية الفنيّة"[26]. وعلى العموم، فالخلاف هنا، يتّصل بـ "شكل التعبير" ـ الذي سنعرض له في مكانه ـ ولا يتصل بـ "محتوى التعبير". فلا خلاف في المضمون الإصلاحي للرواية عند معظم النقاد، ولكن الخلاف يظهر حول درجة الإعلان والتصريح به، وهذا يقود إلى ربط النصّ بمرجعياته الواقعية.

ذهب كثير من الآراء إلى أنَّ أهمية "زينب" الريادية تكمن في بعدها الواقعي، وليس في سبقها التاريخي، إذ إنَّها من أوائل الأعمال الأدبية التي نزلت أحداثها إلى مستوى الحياة اليومية، وذلك على نقيض كثير من الأعمال التجريدية الذهنية التي كانت تصطنع أحداثاً خيالية دون الاهتمام بالخلفية الزمانية ـ المكانية التي تغذّي الوقائع والأفعال بالبعد "الواقعي". وإلى مثل هذه الفكرة ألمحت مجلة "البيان" حينما وصفت الرواية بأنّها تصف "أحوال الريفيين في طهرهم وعفافهم" مشيرة إلى الإطار "الواقعي" للأحداث. واستأثرت تلك الإشارة المستخلصة من عالم "زينب" بعناية الباحثين ففي وقت مبكّر أشار "محمود تيمور" إلى ذلك، مؤكداً أن "القصص الفني الذي يستوحي موضوعه من البيئة

القومية أو من الحياة العامة، فقد تخلّقت صورته أول ما تخلقت في قصة "زينب" للدكتور هيكل، وفي قصص أدباء المهجر، وعلى رأسهم "جبران" و "الريحاني" و "نعيمة"[27].

وقد شدّد "يحيى حقّي" على هذا الأمر، بقوله إنها "لا تزال إلى اليوم أفضل القصص في وصف الريف وصفاً مستوعباً شاملاً"[28]. بل إن معظم الكتّاب الذين وصفوا الريف "ساروا في ركابه"، فالرواية "تجعلك تعيش معها في الريف، وتشم رائحة أهله وأرضه وحيوانه وزرعه، وتخالط عن قرب أهل القرية جميعاً، المالك الثري بين أولاده، خروجه للنزهة ليلاً مع نساء أسرته، ترقبه لمجيء الصحف وعكوفه عليها، العامل التملّي والأجري ومتاعب قبض مرتباتهم من كاتب الدايرة، ومعيشتهم في الدور والحقول، وحياة نسائهم وأولادهم، ومشاهد الزرع والسهر بجانب الساقية، وحفلات الزواج وحلقات الذكر، وأنواع اللعب والخروج للحج أو التجنيد، والسفر إلى السودان، وهم الفلاح الذي أبهظه ما استدان من مال، وكدحه الدائب من أجل التحرر من ربقة هذا الدين وعاره، وارتباط حياة القرية كلها بما تنبت الأرض، وبخاصة محصول القطن، ولكن هذا الوصف مجللّ كله بنغمة شاعرية، تضفي على الواقع كثيراً من الجمال والخيال، وتوحي إليك أن أهل القرية قانعون بحالهم، وأنَّ جمال القرية هو في هذه القناعة، ونحس أنَّ المؤلّف يخشى تصدّع هذا الجمال كله إذا تخلى الفلاح عن قناعته"[29].

ولا يخفي "العالم" وجود "سمات مصرية واضحة"[30] في الرواية، لكنَّ "روجر ألن" فصّل ذلك، بقوله: إنَّ المؤلّف "استطاع أن يضع القارئ على الفور وسط قرية مصرية ثم يتابع بعد ذلك لكي يتوسّع في وصف مظاهر الطبيعة ـ مثل الحقول والمحاصيل وشروق الشمس وغروبها ـ وهكذا بتطويل شديد يصل درجة الإرهاق". ويضيف أنَّ بعدها "الواقعي، هو "أحد أسباب نجاحها، فنقطة قوتها الأساس، تتمثل في ناحيتين: فهي من ناحية أولى "نجحت في خلق أشخاص مصريين حقيقيين، ووضعهم في بيئة محلية قابلة للتصديق". وهي من ناحية ثانية "نجحت من خلال حبكتها في التعبير عن بعض القضايا الاجتماعية التي يواجهها أبطال الرواية"[31]. إلى ذلك يضيف "شكري عيّاد" أنَّ الدمج بين الرومنسي والواقعي أبرز سمات "زينب" وهذا الدمج بين هذين العنصرين يمثل في رأيه "اختلاطاً يندر مثيله، فالعقدة رومنسية خالصة... لكن وصف حياة الفلاحين اليومية واقعي جدا"[32].

بذرت "زينب" أصل الإشكالية التي سوف تستفحل في النقد العربي فيما بعد؛ إذ انقسمت الآراء حولها، بحسب المنظورات والرؤى، إلى آراء تشحذ وسائلها من أجل ربط أهمية العمل الأدبي بـ "مضمونه" وآراء تنظّم أدواتها من أجل ربطه بـ "شكله"، وهي إشكالية شُغِلت بفروضها، في أكثر الأحيان، أكثر مما شُغِلت باستنطاق النصّ الأدبي ذاته،

واستخلاص مضمونه الأدبي وشكله الفني. وتراوحت الآراء بين مدّ وجزر حسب إسقاطات القراءة النقدية، التي غالباً ما كانت تتّصل نتائجها بموجهات القراءة الخارجية، وتحديداً بالمرجعيات المنهجية، وبالأفق الثقافي الأيديولوجي الذي تترتب فيه القراءة النقدية، فشيوع منهج ما، ومناخ ثقافي معين، يدفع القراءة النقدية للاهتمام بمظهر ما من مظاهر النصّ الأدبي، وإغفال المظاهر الأخرى، وشيوع نقيضه، يعني الاهتمام بغير ما اهتم به الأول.

4. القيمة النصّية والجدّة الأسلوبية.

كان "هيكل" شأن مجموعة كبيرة من الباحثين الرواد في الثقافة العربية الحديثة مثل "لطفي السيد" و"سلامة موسى" و"طه حسين" شديد الاحتفاء بالمؤثّر الغربي فكرياً وأدبياً، وبخاصة المؤثر الفرنسي منه. وتتضمن مذكراته إشارات واضحة حول هذا الموضوع[33] فهو يعدّ ذلك المؤثّر وسيلة لليقظة والبعث من سبات الماضي، وأداة للتنشيط الذهني والتحديث. وكثيراً ما أشار إلى تكوّنه الثقافي بأنّه نوع من الانتقال من "الثقافة العربية" التي أدرك مبكراً أنَّ أدبها هو "أدب اللفظ" الذي لا يمكن أن يبلغ بالإنسان إلى أكثر من طفولة الأدب في العصر الذي نعيش فيه "إلى "الثقافة الانجليزية" التي فتحت كتبها أمامه" آفاقا جديدة! "وصولاً إلى "الثقافة الفرنسية" التي يعبر عنها بنفسه قائلاً: إنني "أكببتُ على آدابها في نواحيها المختلفة، فإذا آفاق جديدة تتفتح، وإذا بي أطلّ على صور من الحقّ والجمال لم أكن أتوهمها من قبل"[34].

وفصّل "هيكل" في طبيعة المؤثر الغربي وبخاصة "الإنجليزي" مشيراً إلى أنّه تأثر بـ"كارليل" و"مل" و"سبنسر" وغيرهم فـ"انفتح أمامي من عوامل التفكير ما لم تمهّد إليه مطالعاتي العربية" وكل هذا قبل أن يسافر إلى فرنسا، التي ما إن وصلها إلاَّ وراح ينهل من ينابيعها، فاتصل بثقافتها وأدبها، ذلك الأدب الذي" أخذ إليه من هواي كأشد ما تأخذ حسناء إليها مغرم بها، فأمعنت في قراءة هذا الأدب، وجعلت أحضر دروسه مثلما كنت أحضر من دروس الحقوق التي كانت مقصدي من سفري لنيل إجازة الدكتوراه فيها، ودفعتني هذه المطالعات المتصلة بما فتحت عليه عيناي من جمال البيئة المحيطة بي إلى الإعجاب غاية الإعجاب بالحضارة الغربية التي تنتج مثل هذه الثمار العذبة الشهية"[35].

وبقدر تعلّق الأمر بالموجّه الأدبي، والروائي منه بخاصة، فرؤية "هيكل" تتمثل، تحديداً، في أنَّ الرواية الغربية كانت في زمنه تمارس سيطرتها على الرواية العربية، بنماذجها الأولى التي عاصرت روايته، فهو يقرّ بذلك التأثير، ويعترف بمدى الاستجابة إليه، ويفهمه على أنّه وسيلة لبعث أدبي قادم، يقول "القصّة في الأدب العربي الحديث ما تزال أغلب أمرها تستلهم القصة الغربية مقلّدة إياها في صورتها، غير صادرة في الوقت نفسه عن فكرة ومثل أعلى يحركان نفس صاحبها، وإذا كان التقليد في أغلب الأحيان مقدمة البعث، وكان تقليد

الأدب اليوناني والروماني مقدمة بعث أوربا في القرن السادس عشر، فإنَّ البعث الصحيح هو الذي يقوم على فكرة ويلهم مثلاً أعلى، فنحن إلى أن نصل إلى التأليف القصصي القائم على هذا الأساس، إنما ننفخ في حياة القصص روحاً تقليدياً صرفاً، روحاً لا يسمّى بعثاً حتى يستقل بنفسه، ويستمد كل مقومات حياته من البيئة المحيطة بالكاتب، ومن القومية والوراثة التي يخضع الكاتب لأثرها"(36).

احتوى هذا التأكيد على جملة من المقاصد التي ينبغي الوقوف عليها، لأنّها تشكّل البطانة الداخلية لفكرة التأثر والتأثير عند"هيكل"فهو يتبنّى مبدأ"المقايسة"الذي شاع بين المفكرين والكتّاب العرب في مطلع القرن العشرين؛ فمن ناحية أولى، لا بد من الإيمان بالفرضية القائلة بأنَّ مسار التطوّر في الثقافة العربية عليه أن يمر بالمسار ذاته الذي سلكته الثقافة الغربية. وتفضي هذه المقدمة إلى النتيجة الآتية: بما أن الثقافة الغربية قد استلهمت الموروث اليوناني والروماني، فينبغي على الثقافة العربية أن تبحث لها عن ملهم، على غرار ما فعلته الثقافة الغربية.

والواقع أنَّ مبدأ"المقايسة"بعد هذه النتيجة يتصدّع لدى أغلب المجايلين لـ"هيكل"، فلا يصار إلى اتفاق حول ذلك العنصر"الملهم". ثمة فئة تقول: إنّه الثقافة العربية القديمة بمعناها الشامل كما ظهر في مطلع حياة الدولة العربية ـ الإسلامية، وأخرى تقول: بأنّه"الثقافة المصرية القديمة"وثالثة تقطع عن كل هذا، وترى أن يتم استلهام تجربة"الغرب الحديث"ممثلاً بـ"عصر التنوير". وفي كل هذا لا بد من البحث عن"ملهم"و"أصل"يساعد على البعث. ومن ناحية ثانية، وهذا الأمر يتعلّق مباشرة بموضوع التأثر والتأثير كما طرحه"هيكل"في موضوع الرواية العربية، فإنَّ القصص العربي مشوب بروح تقليدية قديمة، وهو يدور مقلداً في فلك القصّة الغربية، وسبب ذلك، أنّه يفتقر للفكرة والمثل الأعلى. وبما أن هذين العنصرين لا يمكن استعارتهما، فلا بد من استحداثهما، والوسيلة المساعدة على ذلك هي أن يستثمر الكتّاب مكونات البيئة التي يعيشون فيها، وأن ينصرفوا إلى العناصر بـ"القومية والوراثة"لأنهما عنصران مؤثران في إضفاء الخصوصية على الأدب السردي.

معلوم أنَّ هذه الفكرة بذاتها، ليست من بنات أفكار"هيكل"إنما هي ممّا شاع في الأدب الفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقال بها أبرز النقاد الفرنسيين مثل"بيف"و"تين"، وأشاعها أكثر في مجال الرواية"زولا"رائد المذهب الطبيعي القائم على ضرورة استثمار البيئة والوراثة، ويرجّح"هيكل"أنَّ تحقيق تلك الفكرة ما زال بعيداً، وأنَّ القصص العربي سيظل تقليدياً إلى أن يتوفر على"الفكرة"و"المثل الأعلى".

وعلى هذا فإنَّ محاكاة الرواية الغربية أمر قائم ولازم، نظراً إلى عدم توافر مبدأ الاستقلال الأساسي لكل أدب. وفي"زينب"يقرّ"هيكل"بأنَّ إعجابه"بالأدب الفرنسي" ـ

فضلاً عن حنينه لمصر ـ كان من أبرز الدوافع لكتابة تلك الرواية[37]. فالنموذج الفرنسي الذي استبد به "كأشد ما تأخذ حسناء إليها مغرم بها" جعله يفكّر في التعبير عن "حنينه" لـ "مناظر" ريفية من مصر. وكانت مجلة "البيان" قد أوضحت أنَّ ما يميز رواية "زينب" هو أنَّ مؤلَّفها قد اتبع فيها مذهب "ديكنز" و "بلزاك" و "ثكري". وأكّد "محمود تيمور" الأمر "إنّها من القصص التي تنتهج النهج الغربي الحديث"[38] وفصّل "يحيى حقّي" الموضوع، فقال: إنَّ هذه الرواية تكشف أنَّ مؤلّفها متصل "أوثق الصلة بالفكر الأوربي" وهي مصداق لـ "غلبة الطابع الفرنسي على مولد الأدب الحديث عندنا"[39] وهي أخيراً "ثمرة قراءة بول بورجيه وهنري بوردو ـ ولا أقول إميل زولا ـ في استطراد السرد وقلة الحفاوة بالحوار، وإقامة القصة على عمود الحب والدوران حوله"[40].

ثبّت "يحيى حقّي" جملة من التأكيدات، فهو يرى أنَّ صاحب "زينب" شديد الصلة بمرجعيات الفكر الغربي الحديث، وأنَّ روايته برهان على أنَّ نشأة الرواية العربية اقترنت بالمؤثّر الفرنسي، ودارت في فلكه، وأنَّ "زينب" تطابق روايات "بورجيه" و "بوردو" و "زولا" ـ والإشارة إلى النفي الظاهري للأخير إنما يرد في سياق تأكيده ـ في أهم عناصر التكوين السردي، وتحديداً في أسلوب السرد والموضوع. ومع أنَّ "يحيى حقّي" يفهم السرد على أنّه عنصر إلى جوار عنصر الحوار، وهو تصور مختزل وقاصر عن الإلمام بمفهوم السرد باعتباره وسيلة تشكيل الأحداث، وأنَّ الحوار والإخبار إنما هما عنصران سرديان يسهمان في تنويع تقنيات السرد في التعبير عن الأحداث ودلالاتها، فإنّه قد لمس وجوه التماثل بين رواية "هيكل" وروايات "بورجيه" و "بوردو" و "زولا". ويؤكد كلّ من "مندور" و "عبد المحسن طه بدر" ذلك. وينتهي "شلش" إلى أنَّ "زينب" تمثل "نهاية مرحلة التخبط في الكتابة، وبداية مرحلة الاستفادة المثمرة بالتراث الروائي الأوربي" وهي "أول محاولة تستفيد بالتراث الأوربي ـ الفرنسي بوجه خاص ـ للرواية فائدة مباشرة دون أن تصل إلى حدّ التقليد الممجوج، وفيها يتضح استيعاب الروايات الفرنسية المعاصرة لها، ولا سيما لبول بورجيه"[41].

عدّت رواية "زينب" رائدة، لأنّها أفادت من الخصائص الأسلوبية والبنائية والموضوعية التي تميزت بها الرواية الأوربية. وبذلك تكون تخلّصت من المؤثرات التقليدية العربية التي وجدت لها حضوراً في النماذج الروائية في ذلك الوقت.

وفي مطلع الثلاثينيات كتب "هيكل" في "ثورة الأدب" "بأنَّ الكتابة القصصية ظلّت "جامدة جمود الشعر إلى ما دون نصف قرن مضى، وكان الكتّاب يقلدون أساليب الأقدمين، ويحتذون أنواع كتاباتهم في المقامات والرسائل وما إليهما، ويغرمون بالسجع وبالبديع غرامهم، ويعتبر أحدهم أكبر فخره أن يكون معارض الجاحظ أو عبد الحميد. وفيما هم في

سكينتهم إلى أدبهم تسلّلت إلى مصر وإلى المشرق ثورات سياسية واجتماعية متأثرة بالثورة الفرنسية، وبما أصاب أوربا من هزّات عنيفة في أعصابها، فقام دعاة لمثل هذه الثورة، بعضهم في السرّ وبعضهم في العلن، واتخذ الخطابة وسيلتهم في إعلان ثورتهم". ويذكر من هؤلاء الدعاة الثائرين قاسم أمين ولطفي السيد، فتغلّب الجديد المستحدث على القديم الموروث، ولولا ذلك، كما يقول هيكل "لبقينا مقيدين بالصور القديمة نكتبها لا لنعبر بها عن شعور يمر بخواطرنا وعن فكرة تنضجها أذهاننا، ولكن لنجاري بها الجاحظ أو عبد الحميد أو بديع الزمان، ثم ليكون أقربنا إلى محاكاتهم أبرعنا في الكتابة"[42].

يثير هذا النصّ قضية التحديث الأسلوبي، ويضعها تحت الأنظار، فأمر التحديث في أسلوب التعبير القصصي مقترن بحداثة الغرب التعبيرية التي عبّرت عن نفسها في الرواية خلال القرن التاسع عشر، وحسب "هيكل" فإنَّ نهاية القرن التاسع عشر نفسه، قد شهدت صداماً عنيفاً بين أسلوبين من أساليب التعبير: أحدهما الأسلوب التقليدي الذي أشاعه كتّاب النثر الكلاسيكي في الثقافة العربية، والآخر الأسلوب الذي وفد إلى الثقافة العربية، إثر الثورة الفرنسية، التي أشاعت منظوراً جديداً للفكر والثقافة والحياة، واقتضى ذلك تحديثاً أسلوبياً يواكب كل ذلك. وإذا أمكن مقارنة الأسلوبين بعضهما ببعض، تبين أنَّ الأسلوب العربي القديم يستند إلى الصور التقليدية التي تتخللها الألاعيب البلاغية وما إليها مما شاع في المقامات والرسائل، أما الأسلوب الغربي الجديد، فإنّه ينطوي على كفاءة "نعبر بها عن شعور يمر بخواطرنا وعن فكرة تنضجها أذهاننا".

وتفضي المقارنة بين كفاءة الأسلوبين إلى النتيجة الآتية: إذا أخذنا بالأسلوب الأول، فهذا يعني مجاراة الجاحظ وعبد الحميد وبديع الزمان فقط، ومجاراتهم تأخذ المكانة الأولى لأنّها هي المعيار في تحديد قيمة الكتبة، دون الاهتمام بالقدرة التعبيرية عن الموضوع نفسه، وعليه، فإنَّ أبرع الكتّاب هو الذي يكون أبرعهم في المحاكاة. أما إذا أخذنا بالأسلوب الجديد، فهذا معناه الاندراج في ضرب من التفكير الحديث، والتأليف الجديد المعبر عن الخواطر الحية المتجددة، والأفكار الذهنية.

الأسلوب سيتصل بمرجعياته الفكرية المباشرة، ولا ينفصل عنها تحت وهم الإخلاص لمجموعة من القواعد الموروثة. لن تنفصل الأداة ذاتها عن موضوعها، ولن ينشق الحامل عن محموله كما هو حاصل فيما لو ظل الأسلوب العربي رهين القواعد الموروثة في التعبير النثري. ومحمد حسين هيكل "الأديب المجدّد" ما زال يختزل ـ شأنه في ذلك شأن معظم معاصريه الذين ورثوا نظرة القدماء إلى الأدب ـ النثر العربي القديم إلى نوع نثري معرفي أو لغوي وجد عند عبد الحميد الكاتب والجاحظ وابن العميد والتوحيدي، وانتقل إلى المقامات، وبخاصة عند الحريري وابن الصيقل الجزري وغيرهما. وهي نظرة تهمل تماماً

النثر السردي التخيّلي الحقيقي في الأدب العربي القديم الذي عبّر عنه بالحكايات الخرافية، والسير الشعبية والأساطير، وأدب الرحلات، وهو النثر الذي كان يتشكّل في مجال همّشته الثقافة اللغوية والدينية المتعالمة التي وجدت فيه خروجاً على قواعد التعبير والتفكير، وهذا النثر بأنواعه وأساليبه ظل فاعلاً من خلال الرواية الشفوية المتطوّرة التي كانت تخترق حدود المدوّنات، وتتفاعل فيما بينها طبقاً لآليات التلقي الشفوي. وهو الذي تفاعل، بصورة أو بأخرى، مع بدايات التأليف السردي الحديث، وهذا النثر في كثير من أشكاله، شديد التنكّر لمعطيات الأساليب البلاغية المتفاصحة، التي كانت مستبدّة بالتعبير الأدبي الرسمي من قبل.

والحال فهذا النثر كان بتعبير "هيكل "أقرب إلى الخواطر من غيره. ورغم ذلك فإنَّ هذا الموجّه قد أُهمل وغُيّب، وحلّ محلّه القول بأنَّ الأسلوب الروائي الأوربي هو الذي كان المؤثّر الفاعل في نشأة الرواية العربية، وقصر أمر التحديث الأسلوبي على عنصر ما، مهما كانت قيمته، لا يمكن أن يؤدّي إلى تفسير سليم للظواهر المدروسة. والحقيقة فإنَّ النثر السردي التخيّلي الذي أشرنا إليه، كان قد تنكّب منذ قرون عن قواعد التعبير التي أشاعتها الرسائل الديوانية والمقامات المتأخرة، ولم يوقّر محسّناتها البلاغية، والمشكلة التي ستثار فيما بعد حول "العامية والفصحى" موجودة بتفاصيلها في تضاعيف ذلك النثر، ولكن هذه القضية، شأن قضايا كثيرة أخرى تجرّد من أبعادها الثقافية، وتدرس بمعزل عن السياق الثقافي العام الذي تترتب فيه، فتبدو تلك القضايا وكأنها مرتبطة بمرجعيات أخرى، وفي كثير من الأحيان يجري إسقاط لتصوّرات لاحقة على ظواهر تشكّلت في زمن أسبق بكثير.

لم يلتفت "هيكل "إلى هذا الجانب، ولم يكن قادرا على التفكير به، لأنه خارج وعيه، وقرن أمر التحديث الأسلوبي بالأثر الذي تركته الثورة الفرنسية. وعلى أية حال، فقد عدّ أمر الأخذ بهذا الأسلوب دلالة على التجديد والابتكار. فمجلة "البيان "أشارت إلى طبيعة المحاكاة بين رواية "هيكل " والروايات الغربية، والإشارة إلى هذا الجانب تأتي في سياق الإطراء والتوقير، وتندرج في هذا السياق إشارة "تيمور "حول "زينب " التي تذهب إلى أنها تختط السبيل الذي نهجته الرواية الغربية(43). لكن "يحيى حقّي "أشاد بـ"هيكل "ووصفه بأنّه "متمكّن من لغته، ملمّ بآدابها "وقد "ترفّع أسلوبه المشرق عن ألاعيب الزخارف الباطلة التي كانت لا تزال سائدة في عهده "(44).

وعلى هامش هذه القضية أثير موضوع استخدام "العامية "ذلك أنَّ "يحيى حقّي "يقول "لعل هيكل هو أول من نادى بكتابة الحوار باللغة العامية، وبذلك مهد هذا المنهج لمن جاء بعده "(45) فيما دقّق "مندور "أكثر في هذا الموضوع، وانتهى إلى أن درجة الانفصال بين الأساليب القديمة وأسلوب "زينب "كبيرة، فـ"هيكل "كما يقرر مندور "كان في كتابتها أبعد ما يكون عن المقامات وما تفرّع عنها، وأقرب ما يكون إلى روح الرومنسية والقصص الفرنسي،

بل لقد جرؤ هيكل عندئذ أن يقيم قصته على عنصر الحب، وأن يجمع في تعبيره بين العامية والفصحى غير مكتفٍ بالنثر المرسل الفصيح فضلاً عن سجع المقامات"[46]. وكان "جيب" قد أكّد بأنَّ "زينب" من حيث اللغة والأسلوب والموضوع والمعالجة منبتّة الصلة بكل ما ظهر قبلها في الأدب العربي"[47].

5. زينب: صوت المؤلف المعلن.

ربطت مجلة "البيان" بين المؤلّف وروايته مؤكّدة أنّه ضمّنها "مبادئ عصرية له" ويمكن أن تفهم هذه الإشارة أيضاً على أنَّ "زينب" مرآة لذات المؤلّف، سواء ما اتصل بأفكاره وتصوّراته وتأملاته، أو ما اتصل بتطلّعاته الإصلاحية. لكنّ "هيكل" كان أشار بوضوح إلى أنَّ "الحنين "كان عاملاً رئيسا وراء كتابة الرواية، فضلاً عما تختزنه "النفس من ذكريات"[48] ولكن الأمر لم يقتصر على ذلك، إنما برزت شخصية المؤلّف بوضوح في تضاعيف النصّ. وقبل أن نمضي في تحليل هذا الجانب لا بد من القول إنَّ حضور المؤلف في نصّه الإبداعي، أمر تتباين حوله التصوّرات، وتتغير المواقف بحسب الظروف الخارجية التي ترافق القراءة. وفيما كانت وظيفة الأدب المباشرة، في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، تقترن بالرسالة الأخلاقية التي ينطوي عليها النصّ، أصبحت هذه الوظيفة في نهايته تفهم بطريقة مختلفة. وإذا كان حضور المؤلّف وأفكاره يعدّان دالة لها قيمة من نوع ما، فقد أصبح احتجابه الآن هو الأمر الذي تدعو إليه القراءة النقدية، فيصعب الموافقة الكاملة على اعتبار النصّ قناعاً لأفكار مؤلّفه، لأنَّ ذلك قد يؤدّي بالنصّ إلى انهيارات داخلية تفقده شروطه النوعية والجمالية والبنائية.

أدرج "عبد المحسن طه بدر" رواية "زينب" ضمن روايات "الترجمة الذاتية" في كتابه "تطور الرواية العربية" فعالجها بوصفها نوعا من السيرة الروائية للمؤلّف، وممّا انتهى إليه، هو أنَّ الكاتب كان مدفوعاً برغبة في إصلاح حال أبناء وطنه، وهذه الرغبة تشكّل "المنبع الذي استمدّ منه هيكل دوافعه لتأليف الرواية". وعلى هذا فالمؤلّف شديد الحضور في روايته، قليل الاحتجاب عنها، فأول محاور الرواية "يدور على قلق المؤلّف وضياعه الذاتيين، وعجزه عن تحقيق أمله في علاقة حبّ ناجحة، ويظهر هذا القلق والعجز ممثلاً في شخصية "حامد" المثقف ابن صاحب الأرض الذي يعبّر في الرواية عن شخصية المؤلّف نفسه"[49].

طابق "بدر" بين "هيكل" و"حامد"، وفسّر كلّ هموم الثاني وتأملاته وأفكاره على أنها أفكار الأول، وحدّد نوعين من التأثر، أولهما: مباشر مثله "حامد" بوصفه قناعاً للمؤلّف، وثانيهما "زينب" التي تعدّ، بصورة غير مباشرة تعبيراً عن ثقافة "هيكل" بصورة عامة. وكان "جيب" ذكر هذا النوع من المطابقة بين الاثنين بقوله "حامد بطل الرواية يمثل الكاتب

إلى حد بعيد"[50]. بيد أنَّ "العالِم" وسِّع من فكرة الذات الفردية فذهب إلى أنَّ القلق الذي يمور فيها إنما هو دلالة على الاهتمام بالفردية وحضورها في نسيج الرواية، فعالم الرواية هو المضمار الذي كانت الذات الفردية تمارس فيه أفعالها، فرغم تدخّلات المؤلّف، ورغم فرضه لأفكاره وآرائه الخاصة، فإنّها "تتضمّن "شخصيات متناقضة متصارعة إلى حدّ ما، وذات سمات مصرية واضحة، ولعل أهم ما يميزها أنَّ عالمها ليس عالماً ثنائياً مطلق الثنائية ـ كما هو الشأن في أغلب التعابير الأدبية السابقة ـ بين الأبيض والأسود، بين الخير والشر، بين الفقير والغني، وإنما نجد عالماً تتحرّك فيه شخصيات ملتبسة قلقة متطلّعة إلى تغيير ما على نحو غامض"[51]. وأشار "روجر ألن إلى "التماثل الكبير بين المؤلّف والبطل، فشخصية حامد "تعكس آراء وأفكار هيكل نفسه"[52]، فالمؤلّف "يحاول على لسان حامد، أن يعلن عن تأييده الأكيد لأفكار المصلح المعروف قاسم أمين فيما يتعلق بحقوق المرأة"[53].

يأخذ هذا التماثل دلالته، إذا دُعم بالسيرة الذاتية لـ"هيكل" التي ذكر فيها تأثّره الشديد بأفكار" قاسم أمين"، وبخاصة كتابه "تحرير المرأة" الذي أثار بدعوته لتعليم المرأة، ورفع الحجاب ثائرة المحافظين، وأبدى تعاطفاً متحمساً مع أفكار "أمين". وجدير بالذكر أنّه نشر أول مقال في حياته في سنة1907وبتأثير من "أمين" عن حرية المرأة، وأظهر ميلاً مبكّراً لأفكار ذلك المصلح الخاصة بالمرأة، وعدّ ذلك جزءاً من المكونات الثقافية الأساسية في حياته الثقافية[54]. كما وأشار إلى أمر المماثلة بين المؤلّف والبطل "شكري عيّاد" فذهب إلى أنّ الأول قد "تقنّع بالثاني فوجّه نقده للمجتمع، وتحدّث بلسانه طارحاً أفكاره الإصلاحية"[55]. وأحدث أمر المطابقة المذكور مشكلة في مغزى الرواية، عبّر عنها "سعيد الورقي" بقوله إنّ "رواية هيكل في الواقع ليست رواية "زينب" كما أراد لها مؤلّفها، إنما هي رواية حامد، فشخصية حامد هي أكثر شخصيات العمل اكتمالاً ونمواً رغم سلبيتها، كما أنها الشخصية المحورية التي تمثل فكر الكاتب وموقفه"[56].

كانت "زينب" في بعض وجوهها مرآة استثمرها "هيكل" لعكس صورة من نفسه وأفكاره وطرف من موضوعه. وعدّت الهموم الفردية ـ الذاتية نوعاً من إظهار الفرد بوصفه كائناً إنسانياً له أبعاده النفسية والاجتماعية والفكرية، في ظلّ عدم اهتمام بهذه الأبعاد من الأدب الذي سبق رواية "زينب". ولا غرابة أن يكون لتجلّيات الذات تفسير لدى الدارسين، وترجيح لقيمة "زينب" وتأكيد لريادتها؛ ذلك أنّ الرواية الغربية عُلِّلت على أنّها "ملحمة "الحقبة "البرجوازية" حيث تتقدّم الهموم الفردية على الجماعية، وحيث يصبح الإنسان الفرد مركزاً فاعلاً في العالم. وتعميم هذا الحكم على "زينب" لا يخلو من مبدأ "المقايسة" هذا، دون الأخذ بالحسبان الشرط التاريخي للنسقين الثقافيين اللذين تجري المقارنة بينهما. وفي هذا السياق يمكن معالجة موضوع التنكّر في "زينب".

علّل "هيكل" أمر إغفال ذكر اسمه على غلاف الطبعة الأولى من الرواية بأنّه نوع من التفاني في الدفاع عن قضية وطنية ـ طبقية، فقد كان يشعر بامتهان للإنسان المصري، وتحديداً للفلاح، وقد استشعر، كما يقول، بأنّ إهدار تلك القيمة، أمر غير لائق، وعليه ينبغي أن يتنكّر تحت صفة "مصري فلاح" لإرسال رسالة إلى من يضنّ على المصري الفلاح بامتلاك وجهة نظر في الحياة، وقد جعل من روايته تصويراً ضمنياً لما يمور فيه عالم الريف المصري في مطلع القرن العشرين، وغايته أن يتمثّل ذلك العالم، ويظهر إلى العيان مكوناته ومشكلاته، لأنّه لمس أنّ هذا العالم ينظر إليه "بغير ما يجب من الاحترام، فأردت أن استظهر على غلاف الرواية التي قدمتها للجمهور يومئذ، والتي قصصت فيها صوراً لمناظر ريف مصر وأخلاق أهله، أنّ المصري الفلاح يشعر في أعماق نفسه بمكانته، وبما هو أهل له من الاحترام، وأنّه لا يأنف أن يجعل المصرية والفلاحة شعاراً يتقدّم به للجمهور، يتيه به، ويطالب غيره بإجلاله واحترامه"[57].

وقفنا من قبل على هذا النصّ في سياق شرح الالتباس الذي وقعت فيه مجلة "البيان" حول التقديم والتأخير، لكن الأمر الذي تنبغي الإشارة إليه هنا، هو أنّ المؤلّف، كما يتضح من تأكيده، كان مدفوعاً بقصد واضح، ففضّل أن يتنحى كإنسان فرد مسمّى، وأن يدفع إلى الأمام بـ"نموذج" فيه عمومية، ليوجّه خطابه إلى أولئك الذين يبخسون عليه حقّ الحياة والوجود، وليس لنا في هذا السياق "تقويل" نصّ "هيكل" أو تعليل إغفال اسمه، والتنكّر خلف صفة مركبة، كما ذهب كثيرون، حينما قرأوا الغلاف في ضوء موجهات خارجية، ذلك أنّه يعلن بوضوح عن فكرته من التنكّر التي غايتها الإفصاح عن مضمون معين، أكثر مما هو هروب منه.

وقد فسّرت مجلة "البيان" ذلك بأنّه "إنكار الذات في سبيل الخدمة العامة" وأضافت "إنّا نجلّ هذه منه". والمؤكد أنّ اختيار صفة "مصري فلاح" فيها كثير من الدلالات والإيحاءات، فلو أراد "هيكل" أن يتنكّر تماماً، وألاّ يضمّن روايته رسالة ما، لاستعار اسماً وهمياً، إذا كان تثبيت اسمه يلحق به نوعاً من الضرر الاعتباري، كما أنّ اختيار "مصري" و" فلاح" والتركيب منهما يفصح عن مقصد لا يمكن اختزاله بسهولة إلى نوع من الهروب والخوف، فضلاً عن الإشارة التفسيرية الواضحة التي حرص "هيكل"، فيما بعد، على إدراجها في مقدمة الرواية. وعلى أية حال، فإشارة مجلة "البيان" اندرجت في سياق الإطراء لهذه الالتفاتة من المؤلّف، الذي حرص على أن يغفل اسمه عن أول كتاب يصدره، ويفهم أنّ المؤلّف صدر عن تصوّر عام، فتحت صفة "مصري فلاح" وجّه رسالة عامة، غايتها وصف أخلاق الريف المصري.

أما في الدائرة الخاصة به، والوسط الثقافي والاجتماعي الذي يعيش فيه، فمعروف عنه

أنّه صاحب "زينب" ذلك أنّ المجلّة المذكورة أشارت بعد صدور الرواية مباشرة إلى أنّها لـ"هيكل" وإذاعة ذلك فيها، أشد خطراً عليه، مما لو وضع اسمه الصريح على الغلاف، لو كان صادراً في قراره من منطلق التنكّر القائم على الخوف والرهبة. ذلك أنّ "البيان" أطرت هذه الالتفاتة، وأجلّت موقف "هيكل" وأفصحت عن أنّه صاحب الرواية، وأضفت عليه كثيراً من الصفات الرفيعة، وتوقّعت له أن ينشئ "جلائل الروايات". وتنبثق مفارقة في سياق مناقشة موضوع التنكّر، فالمؤلف الذي توارى خلف اسم مستعار، كيلا يفضح اسمَه الحقيقي غلافُ الكتاب، بالغ في جعل متن النص ميدانا للإعلان عن أفكاره وتصوراته المستعارة من مرجعيات لا صلة لها بالعالم التخيلي للنص، وقع تضارب لا يخفى بين إخفاء الاسم الشخصي للمؤلف وإعلان الرأي الحقيقي له. لا يستقيم كل ذلك إلا إذا تم تخريج عملية التنكّر على أنها قضية شخصية خاصة بالمؤلف، وليس قضية فنية خاصة بالرواية.

6. تشكيك في الريادة التاريخية والفنية والموضوعية.

ظهرت رواية "زينب" في نهاية مرحلة تاريخية انتقالية شهدت تداخلاً كبيراً بين الأذواق الأدبية والأحكام والمعايير النقدية، وهي الحقبة التي اصطدمت فيها الأنساق الثقافية المختلفة، وكل ذلك جعل المتناقضات تتجاور في تلك المرحلة بحيث يصعب الانتهاء إلى رأي حاسم في ظواهرها الأدبية والفكرية، فكلّما جرى تقليب التضاريس المكوّنة للثقافة الأدبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين تباينت وسائل البحث، واختلفت وجهات النظر، وتعدّدت النتائج المستخلصة، ولا يخفى أنّ هذا الأمر جهّز "قراءات" رواية "هيكل" بتصوّرات متباينة، تبلغ أحياناً درجة التضادّ التام؛ لأنّها تصدر عن معايير مختلفة لم يتفق عليها كل الاتفاق. وعلى هذا انقسمت الآراء حولها كما أشرنا، آراء تثبت ريادتها استناداً إلى مجموعة من المعايير، وأخرى تنقض ريادتها استناداً إلى معايير أخرى، لأنّها تقدّم تأويلا مختلفا للمعايير التي تعتمد عليها.

القول بالولادة الكاملة لرواية "زينب" يتجنّب، ببساطة لا تحسد عليها، التفاعلات السردية الغنية التي عرفت قبل ظهورها بأكثر من نصف قرن، وتكشفت لائحة الإحصاءات الخاصة بالروايات التي صدرت قبلها بزمن طويل عن حقيقة لم توظّفها كثير من الدراسات التي عنيت بنشأة الرواية العربية وتطوّرها، وهي تبرهن على سعة الاهتمام بموضوع الرواية تأليفاً وتعريبا، ولهذه الحقيقة وجه آخر يؤرق الباحثين في هذا الموضوع، وهو صعوبة حصر هذا العدد الكبير من النصوص السردية ودراستها، واستخراج أبنيتها الأسلوبية والتركيبية والدلالية. وهذه الصعوبة تدفع إلى واجهة الاهتمام بصعوبة أخرى، وهي كيفية التحقّق من توافر الشروط الفنية للنوع الروائي في هذه النصوص، ثم الانتهاء إلى تثبيت ريادة ما، تُختار

من وسط هذه التضاريس الوعرة. فإذا أخذنا كل هذا بالحسبان، فإنّ المعايير القائلة بتثبيت ريادة "زينب" تتعرض للشكّ والطعن والانتهاك، ويسهل نقضها، والإتيان بما يخالفها.

والقول بريادة "زينب" تاريخياً وفنياً وموضوعياً أمر مشكوك به قطعا فهي آخر النصوص في الحقبة التأسيسة. فالمعطى النصّي المتوفّر قبلها، يجعل تأكيد ريادتها لا معنى له. وذلك ما اهتمت به بعض الدراسات، واعتنى به عدد من الباحثين، ولا ضير من الوقوف على بعض تلك الآراء فمن ذلك بحث "سيد حامد النسّاج" في العقد الأول من القرن العشرين، وتوصل إلى أنّ هناك في الأقل روايتين جاءتا بعد "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي، وقبل صدور "زينب" كان "لهما كبير الفضل في الإعلان الحقيقي عن ميلاد الرواية العربية"[58] وهما "عذراء دنشواي" لـ "محمود طاهر حقّي" الصادرة في عام 1906، ورواية "القصاص حياة" لـ "عبد الحميد البوقرقاصي" الصادرة في عام 1905. وعن الأولى قال "النسّاج" بأنّها "بذرة إيجابية متقدّمة في تاريخ الرواية المصرية، تحمل في أعطافها مضموناً ثورياً، وتتخلّص من بعض الشوائب التي علقت بحديث المويلحي، وتسبق هيكل إلى الريف وإلى الحوار العامي من ناحية أخرى"[59].

أما الثانية التي ثُبّت على غلافها مصطلح "رواية" بصورة لافتة للنظر، وبخط أكبر من خط عنوان الرواية نفسه، وقد ظهرت فيها وحدة للحدث وللزمان والمكان، فإنّ لغة السرد فيها "لغة عربية ميسورة الفهم، سهلة التلقّي والتقبّل، والحوار قصير، وبالعربية التي لا تبعد عن أن تكون لغة متداولة، أقرب إلى الشعبية والعامية، وهي لا تصدر عن الكاتب إطلاقاً، إنّها تنطلق بسهولة من الشخصيات"[60]. ومؤلّف هذه الرواية "لم يكن رومنسياً، ولا مثالياً، ولم ينطلق من رؤية ذاتية قاصرة، وإنما كان ذا رؤية كاملة، تنظر إلى الجزئية الواحدة من خلال علاقاتها وتأثيرها في بقية الجزئيات داخل جسم المجتمع، ولا يلجا إلى أسلوب المقامة، ولا إلى شكلها الأدبي، ولا إلى بطلها أو راويها أو بعض علاماتها المميزة لها، ولا تظفر لديه بأساليب إنشائية عند وصف مظاهر الطبيعة"[61].

ردّ "النساج" على القائلين بريادة "زينب"، فمعلوم أنّ المؤلّف أغفل اسمه، وأنّه لم يضع مصطلح "رواية" على الكتاب، ولم تكن هناك عناية واضحة بعناصر البناء الفني، وإذا كان دعاة القول بريادة "زينب" يعزون تلك الريادة إلى اللغة، فلغة رواية "البوقرقاصي" تتوفر على جميع الخصائص التي تندرج عادة في أساليب التعبير الروائي، وثمة اتهام لا يخفى لـ "هيكل" بأنّه رومنسي ومثالي يدفعه الحنين في الغربة لاستحضار مناظر ريفية يكتبها تحت مؤثرات الرواية الفرنسية، دون أن يكون ملمّاً، وربما ليس معنياً، بالمشهد الواسع للحياة الريفية بكل ملابساتها الحقيقية؛ إنما هو يصدر عن رؤية ذاتية وموقف فردي. وكل هذه الصفات التي استخلصها الباحثون من "زينب" وتجربة "هيكل" الأدبية باعتبارها أركان ريادة،

حاول "النسّاج" نقضها ضمناً، بالتأكيد على أنّ روايتي "القصاص حياة" و"عذراء دنشواي" تتضمنها، فالأولى، حسب رأيه، تتوفر على العناصر التي تؤهلها لأن تتصدر قائمة الريادة الروائية في مصر.

لم يكتف "النسّاج" بذلك، إنما أضاف روائياً ثالثاً هو "صالح حمدي حمّاد" الذي أصدر روايتين، الأولى بعنوان "الأميرة يراعة" والثانية بعنوان "ابنتي سنية" وذلك في عام 1910 وثبّت اسمه الصريح على غلاف الروايتين بعكس "هيكل". و"تخلّص قبل هيكل من السجع والجناس والطباق والمحسنات البديعية والبلاغية في لغة سهلة، وحوار مقبول، ونظرة واعية إلى المجتمع، ومتطوّرة إلى دور المرأة، وثقافتها، وإسهاماتها"[62]. وإثر كل هذه الجهود السردية، جاءت "زينب" لـ"تكون حلقة في سلسلة، ومغامرة فردية كتلك المغامرات الروائية السابقة، فيها قدر كبير من الرومنسية، وفيها قدر أكبر من الذاتية، ومن الإحساس بالأنا"[63].

أقصى "النسّاج" عن "زينب" ريادتها التاريخية، وأعاد قراءتها في ضوء النصوص التي سبقتها في مصر قبل مدة وجيزة، ولم يلتفت إلى الميراث الروائي الكبير في بلاد الشام قبل ذلك. ومع ذلك فقد توصل إلى أنّ كلّ العناصر التي جعلت منها في أعلى سلم الريادة، إنما هي متوافرة في سواها. فليس لها، والحال هذه، أن تدفع في مضمار الريادة، لتحتل مكاناً متصدراً فيه، استناداً إلى شروط توافرت في روايات ظهرت قبلها. ونفى "عبد المحسن طه بدر" ريادة "زينب" من حيث كونها أول رواية يقوم موضوعها على حدث ريفي لأن الريف المصري هو الفضاء التخيّلي الحاضن لأحداثها. وكنا أشرنا إلى أن "يحيى حقّي" عدّها رائدة في هذا المجال بناء على هذا المعيار، بل هي في تصوره أفضل عمل عن الريف، وأن الذين كتبوا عنه بعد "هيكل" قد "ساروا في ركابه".

برهن "بدر" على أنّ "محمود خيرت" أصدر روايتين حول الحياة الريفية بين عامي 1903 و1905، وهما "الفتى الريفي" و"الفتاة الريفية" ففي مقدمة الطبعة الثانية من الرواية الأولى، قال "لم أكتب هذه الرواية إلاّ لتكون عبرة للقارئ، ودرساً من دروس الحياة، يستفيد من ورائه أبناء وطني العزيز بوجه عام، والفلاحون بوجه خاص، والذي دفعني إلى نسج بردها بالشكل الذي هي فيه؛ ما رأيت الفلاح عليه من التعاسة والشقاء، وما هو منغمس فيه من الجهل الدامس، حتى إني جعلت الحادثة قرية من قرى الفلاحين، والبطل واحداً منهم، ولم يكن غرضي من ذلك مجرّد "فكاهة" للفلاح يصرف فيها زمنه من غير طائل، ولكن حكمة بالغة تدفعه إلى تحسين حاله وترقية شأنه، وتبثّ فيه روح الكمال والفضيلة فتهديه إلى طريق الرشاد وسواء السبيل"[64]. وكرر الغاية نفسها في روايته الثانية، ثم أضاف مشدّدا "إنّ الرواية لا تكون قيّمة حتى ترمي إلى غرض شريف أو فائدة حكمية"[65]. وبذلك

كان يستعيد المغزى الأخلاقي للنصوص الأدبية. على أن الملفت للاهتمام أنّ "خيرت" أورد مصطلحات خاصة بالبناء الفني للرواية بدلالاتها المعروفة الآن مثل مصطلح "رواية" و"الحادثة" و"البطل". وقد ذهب "بدر" إلى أنّ روايتي "خيرت" لا تسبقان رواية "هيكل" في استثمار عالم الريف والإفادة من مكوناته، فحسب، إنما جاءت "زينب" لتحاكيهما في كثير من تفاصيلهما وأحداثهما ووقائعهما، فالمماثلة قائمة في أكثر من نقطة، والتشابه كبير في مسار الأحداث والمقاصد والغايات إلى حدود كبيرة[66].

كما أشيرَ مرارا وتكرارا إلى قيمة الإنجاز الفني الذي حققته "زينب" سواء في موضوع اللغة أو البناء أو التجديد في مكونات السرد الأدبي، فبها يشار إلى استكمال خصائص النوع الروائي في الأدب العربي الحديث. على أنّ هذا الأمر لم يؤخذ على علاّته من لدن بعض الباحثين، وكما رأينا في نقض الريادة التاريخية والريادة الموضوعية، فلا نعدم وجهة نظر تشكّك بريادة "زينب" الفنية. فهي، كما ذهب "سيد البحراوي" تفتقر إلى التماسك الفني، وبناؤها العام لا يقوم على "مبدأ درامي" فليس ثمة صراع سردي يحكم بناءها، إنما يعتمد ذلك البناء على "منطق الحكي في التراث الشعبي دون تشويق أو إثارة، فالأحداث تأتي متتابعة متسلسلة كأنها مربوطة في خيط واحد واضح، وإن كانت (عقد) الوصف والاستطراد تمنع دائماً من سلاسته"[67]. إلى ذلك لا توجد في الرواية قوانين مركّبة تضبط العلاقة بين البشر والأحداث، فالفصول والفقرات تبدأ وتنتهي دون ضوابط زمنية، والأحداث تتجاور دون أن تضبط بعلاقات سببية، بحيث لا يفضي تقدّم الأحداث إلى نوع من الصراع، وحسب "البحراوي" فإنّ علّة الأمر تتصل باعتقاد "هيكل" أنّ المجتمع هو المتحكّم بكل المصائر، فضلاً عن أنّ الطبيعة تمارس الدور نفسه[68].

وبالنظر لانعدام النسق المنطقي ـ السببي الذي يتحكّم بالأحداث ويوجّهها صوب نتيجة محدّدة، فإنّ العناصر الفنية انفرطت، ولم تنتظم في إطار واحد، وهذا جعل الرواية تخفق في كثير من وجوهها الفنية. وكنّا ذكرنا في هذا السياق الرأي الذي جاءت به مجلة "السفور" في وقت مبكر فأشارت إلى أنّ رواية "زينب" ينقصها كثير جدا من تماسك أجزائها تماسكا ترضاه الصنعة الروائية، واتصال بعضها ببعض على وجه مقبول. وكان "عبد المحسن طه بدر" قد أشار أيضاً إلى أنّ بناء الرواية غير متماسك، كما أنّ الشخصيات لا تعبر عن واقعها بقدر ما تعدّ انعكاساً مباشراً لشخصية المؤلّف نفسه وثقافته، كما يصرّ المؤلّف على إيراد مشاهد لا تمهيد لها، الأمر الذي أدّى إلى تمييع عواطف الشخصيات.

إلى ذلك أنّ الوصف فيها متكرّر، وأفكارها متأثرة بـ"فلسفات مسيحية لا نعرفها" وهي تجيء "بصور لا يألفها أدبنا وقصصنا" و"لا يألفها ريفنا"، وربط بين "هيكل" و"حامد"، واستخلص النتيجة الآتية: إنّ كان المؤلّف أراد فعلاً تقديم صورة عن الريف المصري، فإنّ

النجاح لم يحالفه، لأننا لا نعثر على شيء جدّي من ذلك الريف، وإنما "نلتقي بهيكل ومشكلته في أكثر من صورة، نلتقي به وبمشكلته حاضراً وبصورة مباشرة في شخصية "حامد" الذي يمكن أن تسمى الرواية باسمه، ونلتقي بشخصيته مرة ثانية بصورة غير مباشرة منعكسة على المناظر والأخلاق الريفية"[69]. وتتجسّم هذه الهفوة الفنية، فتطيح بريادة "زينب" الفنية، فتدخلات المؤلّف الكثيرة في سياق السرد، وإنطاق البطل بوصفه قناعاً لـ"هيكل" لا يمكن السكوت عليه.

ثم توغّل "علي الراعي" في قلب هذه المشكلة التي راحت تخفّض من قيمة الرواية، فتوصل إلى أنّ "ثمة صراعاً يدور في "زينب" بين الرواية والنثر الفني.. مؤلّفها يجلس ليكتبها وفي ذهنه أنّه حتم عليه، إلى جانب دور الراوي، أن يثبت أيضاً براعة في النثر الفني"[70] ولهذا كثيراً ما "يقطع الكاتب خيط الأحداث عامداً ليدعونا إلى أن نشاركه وليمة من الأفكار والاحساسات طعمها كله محفوظ، خارج لتوه من العلب، إذّاك نحس أنّ ورقة من أوراق كتاب الإنشاء قد انفصلت، وضُمّت لسبب ما إلى صفحات رواية زينب"[71] ففي الرواية "أشكال من الكتابة لا تنسجم مع فنّ الرواية، ضمّنها المؤلّف عمله حرصاً على فكرة أو مجموعة من أفكار، ولم يبذل جهداً ما في ترجمة هذه الأفكار إلى أشكال فنّية تلتحم مع نسيج الرواية. وأحياناً تتّخذ هذه الأفكار شكل موضوع إنشائي تقليدي، جاهز تحت تصرف المؤلّف، لا ينتظر إلاّ أهون الحجج كي ينبثق إلى الوجود"[72]. وإلى مثل ذلك أشار "روجر ألن" واصطلح عليه بـ"المغالطة السيكلوجية"[73] إذ يحاور "حامد" والديه الريفيّين حول الزواج اعتماداً على مفاهيم مستعارة من "مل" و"سبنسر" دون مراعاة للسياق العام للتواصل واختلاف الأنساق الثقافية بين مصدر الفكرة ومتلقيها.

اتفقت الآراء بمعظمها على تأثر رواية "زينب" بالروايات الأوربية، والفرنسية بوجه خاص، وأشارت مجلة "البيان" إلى ذلك، وأكده محمود تيمور، ويحيى حقي، ومحمد مندور، وعبد المحسن طه بدر، وعلي شلش، والنسّاج، على أن "سيد البحراوي" لم يكتف بالوقوف أمام موضوع التأثّر والتأثير عند بُعده المجرّد الذي يعدّ أمراً طبيعياً بين الآداب، وإنما تجاوز ذلك إلى الاعتقاد بأنّ "زينب" حاكت الروايات الفرنسية محاكاة سلبية، فمؤلّفها انتظم في نوع من التبعية الذهنية لتلك الثقافة، فـ"هيكل" لم يخضع في روايته لآلية الإبداع، وإنما لآلية التأثر.

يثير "البحرواي" سؤالاً مؤدّاه أنّه من الممكن أن يكون المؤلف قد اطلع على نماذج من الرواية الفرنسية وتأثر ببعض عناصرها وإطارها العام "ولكن هل نجح في أن ينتج رواية في قامة ما تأثر به؟". وجواب البحراوي هو "يستحيل، لأن مثل هذا الإنتاج كان يحتاج إلى شروط أخرى تماماً. أولها ألاّ يكون همّه أن ينقل هذا النصّ أو الإطار، بل أن يستفيد منه،

إذا أمكن، بعد أن يكون قد عايش تجربته هو الشخصية في مجتمعه هو، وحلمه العميق النابع من الاتصال الحميم بأحلام البشر، لا أن يحلم حلماً مزيفاً مفروضاً عليه من الخارج، ويحاول هو أن يفرضه على جماعته، وعلى لغتهم، وعلى شخصياتهم، وأحداثهم، التقليد هنا لا ينتج فنّاً، بل صورة مشوّهة. وإنتاج نوع أدبي جديد لا يتم بنقله عن الآخرين، وإنما بوعي عميق بإمكانات الأنماط الأدبية الممكنة في الواقع وتنمية أقواها وأجملها وأكثرها قدرة على تمثيل الواقع جمالياً في هذه اللحظة، وهذا يحتاج إلى فنان عميق واع جمالياً بوضعه الاجتماعي والتاريخي والثقافي، ومدرك لتناقضات هذا الوضع، وراغب في المساهمة في حل هذه التناقضات، على مستواه الجمالي، وكل هذا ضدّ التبعية التي عاشها هيكل وجيله" (74).

إذا كانت التكوين الفكري والأدبي لـ"هيكل" قد تشكّل بتأثير التبعية الكاملة للمؤثر الغربي، كما خلص إلى ذلك "البحراوي" ، فإلشكّ يحوم حول ريادة "زينب" التي كانت مرآة لذلك المؤثّر، وعليه، فمن الصعب أن تكون "رواية بالمعنى الدقيق" بل لا يمكن أن تكون "رواية حقيقية كما زعم النقاد" (75) ؛ لأنّ الأحداث فيها تتحرّك بدفع من قوى خارج سياق النصّ، ومفهوم الصراع فيها غائب، إلاّ ما تمارسه إرادة المؤلّف الخارجية في توجيه الأحداث الوجهة التي يشاء، والتعبير عن نفسه وأفكاره عبر شخصية البطل. أُعيد إنتاج أمر التأثر والتأثير في الأدب، من خلال رواية "زينب" ليتحوّل من وجهه الإيجابي الذي أطرته مجلة "البيان" في مطلع القرن العشرين إلى وجهه السلبي في نهاية القرن. ومردّ ذلك صدور القراءات النقدية عن منظورات مختلفة ومرجعيات متباينة، الأمر الذي يؤدّي إلى نتائج مختلفة، وأحكام متناقضة، تتصل هذه المرة ليس بالنصوص وطرائق إنتاجها، إنما بالكتّاب وتكوّنهم الثقافي.

وأثار أمر تنكّر "هيكل" تحت اسم "مصري فلاح" انتباه الدارسين، وانقسمت حوله الآراء، ومرّ بنا تفصيل ذلك من وجهة نظر المؤلف حول الموضوع، ومنها رغبته بأن يُنصف نوعاً من الانتماء الوطني والطبقي الذي انتهك لأسباب كثيرة، ولم يهمل الجانب الشخصي بمهنته بوصفه محامياً لا يرغب أن تتداخل في أذهان الآخرين صورته المنقسمة إلى ممارسة الأدب والمحاماة. ولكن تصرّف "هيكل" هذا سرعان ما أعيد تأويله، فقد ذكر "تيمور" أنه "لم يجاهر باسمه في ذلك العهد، ترفعاً عن أن يعدّه أدباء عصره راوية "حواديت" و"فكاهات" (76). كما تهكّم "يحيى حقّي" بسخرية من ذلك، وعزاه إلى خوف "هيكل" من الإعلان عن نفسه في سياق قصّة حبّ، وقال: إنّه لا يفهم كيف أنّ المؤلّف يتشرّف بصفة الفلاح ويُخفي اسمه!. وتعجّب من ذلك لأنّه لا يعرف أحداً يتنكّر حين يتشرّف، وأكّد أنّ ذلك نوع من المواربة التي رغب "هيكل" فيها (77).

وذهب "بدر" المذهب نفسه، وبخاصة أنّ الأعمال الأدبية آنذاك كانت ممهورة بالتسلية والفكاهة و"لا تحظى باهتمام كبار المثقفين واحترامهم"[78].

انزاحت قضية التنكّر من سياق معين، واندرجت في سياق آخر؛ فإذا فُهمت رواية "زينب" في ضوء التأويل الأول للتنكّر، اعتبرت رسالة أخلاقية عبّرت عن نكران ذات مؤلّفها الذي فضّل أن يحتجب وراء صفة ما، من أجل أن يوصل مضمون تلك الرسالة، وإذا فهمت "زينب" في ضوء التأويل الثاني للتنكّر، عدّت عملاً أدبياً ليس له الشجاعة بأن يعلن عن صفته وهي "رواية" وعن صاحبه وهو "هيكل" إنما استبدل بذلك إشارات بديلة دالة، هي "مناظر أخلاقية وريفية" و"مصري فلاح "لكون النصّ تنقصه الجرأة في الإفصاح عن هويته الفنية الروائية لأسباب قد يتّصل بعضها بقصور النصّ وصاحبه، أو بخوف المؤلّف من أن تجني عليه صفة الكاتب الروائي في مناخ مشبع بتصوّر تقليدي يرى في القصص نوعاً من التسلية والفكاهة. وعلى التأويل الأخير تبني نتيجة مهمة: إذا كان النصّ الذي عدّ رائداً للرواية الفنية، قد بخسه مؤلّفه حقّ التسمية النوعية، وضنّ عليه باسمه الشخصي فكيف يقيض له أن ينتزع حقّ الريادة الفنية!؟.

من الواضح أنّ عنصراً خارجياً اقتحم صلب الموضوع الخاص بالريادة؛ فإذا كانت بعض الآراء حاولت أن تحسم ريادة "زينب" بناء على مجموعة قيم فنية ـ فكرية مستخلصة من النصّ، فإنّ آراء أخرى حاولت أن تدعم حججها المستنبطة من النصّ، حول نقض ريادة "زينب" بأخرى من خارج النصّ، مثل إعادة تأويل قضية التنكّر. ويضاف إلى هذا أن هناك من ذهب إلى أنّ أهمية " زينب" لم تنبثق من جدّة النصّ ونوعيته الفنية، إنما من مكانة "هيكل" الاجتماعية والسياسية[79]. وحسب "النسّاج "فإنّ "عوامل خارجية ساعدت على إضفاء كثير من الأضواء الباهرة حول "زينب" فقد فُصلت تماماً عن التجارب السابقة، وهذا جعلها وحيدة في الميدان، درّة ثمينة "يتيمة الدهر" . . . ولو أنّها وضعت في إطارها لتكشّف حجمها الطبيعي" . وانتهى إلى أنّ الوضع الاجتماعي والسياسي لمؤلّفها هو الذي أضفى عليها أهمية استثنائية، ذلك أنّ صاحب "زينب" لم "يكن مهموماً بالرواية كفنّ "[80] و"زينب" إنما هي "مغامرة فردية منه" وروايته الأخيرة "هكذا خلقت" لا تبرهن على ذلك، فقد ولدت "في زمان غير زمانها وبمنهج مختلف عمّا كان شائعاً حولها"[81]. وكل هذا سيفضي بنا إلى الوقوف على البنية السردية والدلالية للرواية.

7. زينب: البنية السردية والدلالية.

تثير رواية "زينب" جملة من المشكلات السردية، وهي مشكلات لا تنقطع عن مسار الرواية العربية قبلها فهي متصلة بها في النوع، مختلفة عنها في الدرجة، فمن المعلوم أنّ

التنميط الأخلاقي للعوالم السردية التخيّلية كان من قبل يأخذ اتجاهين: سلبيا وإيجابيا، وتمتثل الشخصيات لهذا التنميط، فينبثق صراع قيم واضح يعدّ المحفّز لحركة السرد إلى النهاية. وهذا التنميط مرّ إلى النصوص الروائية في القرن التاسع عشر كالنسغ الصاعد من المرويات السردية التي ترسّبت عناصرها في تلك النصوص بعد أن تفكّكت هياكلها الكبرى. ورأينا كيف أنّ كتاب "حديث عيسى بن هشام" بذر شكّا في القيمة الفنية لذلك التنميط، وتصاعد هذا الشكّ مع "زينب" التي به استبدلت تنميطا جاهزا آخر، غابت ثنائية الخير والشر، وحلّت محلها ثنائية أخرى أقلّ حيوية في وظيفتها السردية ألا وهي ثنائية الطبيعة والمجتمع، ومع أنّ "هيكل" استعار هذه الوظيفة من "روسو"، كما يتضح في الرواية، وكما انتهت بعض الدراسات إلى ذلك[82] لكنه جعل طرفي الثنائية يسيران منفصلين لا يلتقيان، الأمر الذي فرّغ النصّ من حيوية الحركة والفعل السرديين، وإحالته على مجموعة من اللوحات التأملية في الطبيعة والإنسان والوجود.

اتصفت شخصيات "زينب" بـ"جبرية" واضحة، فهي خاضعة لقوة قدرية تسيرها، فصار الخضوع طبعا فيها، ولهذا فإنّ أفعالها داخلية، قوامها التأمّل والحزن والانكفاء على النفس، والتغنّي الداخلي بالجمال، والدوران في حلقة مفرغة، فجاءت الرواية على شكل لوحات مفعمة بقوة الإنشاء، ولا يقصد من ذلك جودته، إنما المقصود بذلك ضغط الإنشاء التأملي على الأحداث الضعيفة إلى درجة وهنت فيها، ولم يتبلور حدث سردي في الرواية، وذلك أدى إلى نتائج كثيرة، منها غياب التواصل بين الشخصيات من جهة، وبين الشخصيات وعالمها من جهة أخرى. فالشخصيات في "زينب" عبارة عن أمزجة باهتة أكثر من كونها عناصر سردية فاعلة، وهي خاضعة لـ"جبرية" تجعلها تتقلّب في مكانها، فلا تفعل، ولا تعرف ما الذي ينبغي عليها فعله، فتذبل شيئا فشيئا، وتختفي من النصّ هاربة أو مسلولة أو مبعدة.

يمثل "حامد" نموذج الشاب المتعلّم الشغوف بالطبيعة الذي تجهّز فكريا من قبل "روسو" قبل أن يظهر في النصّ، وظهوره يخدم الطبيعة ومفهومها، فهي المرآة الصافية للنفس الإنسانية، وهذه النفس تزداد صفاء وتألّقا وجمالا كلّما عمّقت إحساسها وعلاقتها بالطبيعة، فيما تمثّل "زينب" و"إبراهيم" و"حسن" نماذج امتثالية لمجتمعها المنحبس في تقاليد صارمة وموروثة، فهي طوال الرواية لا تفعل سوى أنّها تتلقّى مجموعة من الإرشادات الأخلاقية في نمط العمل والحياة والزواج. وفي الحالتين يحلّ الولاء والطاعة محل المساءلة والرفض، فالشخصيات مُفرغة من فعلها، تدفعها الأهواء والأمزجة العابرة، ولا تتميّز بخصائص تتفرّد بها، وتكشف كل ذلك العلاقات التبادلية المجانية السائدة فيما بينها: يتعلّق "حامد" بـ"زينب"، ثم سرعان ما يتعلّق بـ "عزيزة"، لكنّه يفشل في التواصل مع

الاثنتين، يفشل مع الأولى لأنّها بالنسبة له مرآة للطبيعة الجميلة ليس إلاّ، فلا تصلح أن تكون موضوعا للفعل البشري، فيما يفشل مع الثانية لأنّها لا تجد فيه سوى طيف خامل لرجل، غير مؤهل لخوض تجربة إنسانية حقيقية، فالحبّ في منظوره يمتزج بنوع من الأخوّة الرومنسية، وليس تواصلا بشريا عميقا بين كائنين متمايزين، هذا فيما يخصّ "حامد" أما فيما يخصّ "زينب"، فهي تميل إليه بداية، ثم ترغب بعده بـ"إبراهيم"، وتنتهي بالزواج من "حسن"، ويتساوى لديها في كلّ ذلك الحزن والفرح.

تتحرك الشخصيات ببطء وخمول على خلفية عالم رتيب: عالم الفلاحين الذين يظهرهم النصّ ببعد واحد ساذج، فهم لا يعرفون سوى العمل والصلاة والنوم، فلا تطلعات ولا طموح في نفوسهم، ويتحركون بين القرية والمزارع كدمى، وتأتي أهميتهم فقط من أنهم يظهرون في أفق الشخصية الرئيسة وأسرتها، كأنهم مخلوقات ضئيلة ومكمّلة في خلفية لوحة كلاسيكية. غياب الفعل السردي وهيمنة التأمّل منح قوة واضحة للخطاب الذي استبد بالنصّ من أوله إلى آخره، ولكي تكون للخطاب معان حلّت المشكلة بأن تحول الخطاب إلى مرآة تعرض عليها آراء المؤلّف الشخصية في التربية والزواج والوجود والمرأة[83]. وتخلّل ذلك وغيره نقد للصحافة والمجتمع[84] فضلا عن سيل دافق من النقد يتعرّض فيه المؤلّف لتقاليد الزواج وللضرائب والرشاوى وموظفي الدولة وأدعياء الدين والسلطات الاستعمارية، وسبق لـ"المويلحي" أن فتح هذا الباب من قبل ببراعة استثنائية.

تعدّ رواية "زينب" لوحة إنشائية شديدة الاضطراب في بنيتها السردية، فصيغ السرد ركّبت بفوضى يستحيل ضبطها، فتلك الصيغ تتحوّل من السرد المباشر إلى غير المباشر إلى الوصف إلى التأمل وإلى الاستبطان إلى الصيغ الخطابية بلا ضوابط تخدم مسار الأحداث، وموقع الشخصيات في الفضاء الافتراضي للسرد، وكل ذلك لا يثري الشخصيات، ولا يبلور ملامحها، وأفعالها، وأفكارها، وفوق كل ذلك، يظهر "حامد" الذي هو قناع المؤلّف ليجعل من مكونات العالم السردي التخيلي موضوعا لاستيهاماته وآرائه. يستهيم بالطبيعة وبنماذجها من النساء الريفيات، ويبث أفكاره حول المجتمع والزواج في صور تأملية أو على شكل رسائل، فيتحوّل النصّ إلى مشاهد شبه جامدة تعيق الحركة السردية الواهنة في الأصل. تمثل رواية "زينب" حلقة في السلسلة النوعية للرواية العربية، فبها انتهى نمط من التمثيل السردي، والأجدى، كما يقول "روجر ألن" "أن نعدّها "خطوة أساسية في عملية مستمرة، وليس مثالا رائدا لتصنيف معين أو خاصية روائية"[85].

8. خاتمة.

عرضنا فيما مرّ لنماذج من قراءات "زينب" قاصدين إبراز المعايير التي في ضوئها اعتبرت

أول رواية فنّية في الأدب العربي الحديث، وأيضاً إبراز المعايير التي نقضت تلك الريادة، وقصدنا من ذلك استحضار صورة متنوّعة المستويات للجدل الذي دار حول أحد النصوص الروائية العربية. وتكشف المعطيات التي عرضناها عن إشكالية جوهرية في منهج القراءة ذاته، ففضلاً عن الاضطراب الذي يظهر في تضاعيف بعض القراءات، فإنها تلتبس أحياناً بمنظورات أيديولوجية تُسقط تصوّراً متأخراً على قضية ظهرت في مرحلة تاريخية متقدمة عليها، ويلحظ وجه الاضطراب جلياً في التناقضات الحادة في بعض القراءات التي توافق غيرها في إدراج "زينب" رائدة، لكنّها تبرهن من جهة ثانية على وجود قصور فني لا يمكن تجاهله، وكأنّ منح حقّ الريادة لا يترتب في ضوء نتائج القراءة ذاتها.

ويلحظ إلى جانب ذلك، أنّ بعض القراءات تتعارض تماماً، بحيث تفضي إلى نتائج متناقضة لا يمكن التوفيق بينها، ومع أننا نأخذ بالحسبان أنّ تلك القراءات تمتد زمنياً لفترة تقارب قرناً من الزمان، وأنّ منطلقات القراءة وفروضها وإجراءاتها ونتائجها لا بد أن تتطور خلال هذه المدة الطويلة، فقد حذت كثير من القراءات حذو بعضها، والإطراء الذي تقدمت به مجلة "البيان" يمكن عدّه مولّداً لمعظم الآراء القائلة بريادة "زينب" بحيث لا نجد بحثاً جاداً يهدف إلى التحقّق من تلك الأحكام التي وردت في سياق الاحتفاء والإطراء والتنويه.

تثير قضية البحث في قراءات "زينب" مشكلة كبيرة، وهي عدم الاهتمام بموضوع خطير مثل هذا، فمعظم القراءات مختزلة وانطباعية وتنطوي على قصور واضح؛ لأنّها لا تعنى بحقبة التشكّل الروائي من ناحية ثقافية شاملة، ولا تتوغل في ثنايا هذه الظاهرة، ولا تعنى بنسق الاستمرارية الكامن في صلب الآثار السردية، وبالمقابل تقدم تفسيرات لا تتصف بالكفاءة للانقطاعات المحتملة بين النصوص، التي هي تحولات ضمنية داخل عالم السرد، وإذا اهتمت فتكتفي بالإحصاء المجرد الذي لا يحمّل بمعطيات مستخلصة من قراءات شاملة لظاهرة كبيرة مثل ظاهرة التحول في الأنظمة الأسلوبية والبنائية والدلالية للسرد العربي من حاله القديم إلى وضعه الجديد. فالإشارات المتناثرة حول التخلص من قواعد النثر التقليدي، واستخدام العامية، والخلفية الواقعية للأحداث ـ مع أهميتها ـ لا تبرهن على طبيعة التحديث وكيفياته وموجهاته، ويمكن أن يضاف إلى كلّ هذا حضور الموجّه الثقافي الغربي الذي استعين به لحسم موضوع الريادة، دون تقديم القرائن الدالّة على ذلك.

واستناداً إلى ظهور نوع من التوافق بين "زينب" والروايات الأوربية، فقد مُنحت حقّ الريادة؛ لأنّها بذلك تكون قطعت الصلة مع الموروث السردي العربي القديم. فكرة التأثر والتأثير دخلت موجّهاً أساسياً في تثبيت الريادة، لأنّها كُيّفت من أجل دحض أمر وإثبات آخر. ولا يخفى أنّ المؤثر الغربي قد تدخل في قراءات "زينب" وأُنتج مرة ـ وهي الغالبة ـ من أجل إثبات ريادتها، وأُنتج ثانية لينقض تلك الريادة، وفي مقدمة ذلك القول بمعايير الابتكار

والالتزام والتأثر والواقعية والجدّة الأسلوبية وبروز الذاتية، وهي المعايير التي عُرضت من وجهة نظر أخرى، فأصبحت تدلّ على غير ما قُدِّمت به في المرّة الأولى.

لا يخفى أنّ معظم القراءات القائلة بالريادة أو الناقضة لها قد دمجت بين "زينب" و"هيكل" فالترجيح يشملهما، والخفض يمتد إليهما معاً؛ فشُبك المؤلّف بنصّه في تلك القراءات، ولم يُفصل بينهما إلاّ في القليل النادر، ويتعذّر فهم هذه المصادرات إلاّ على أنّها من إكراهات القراءة وقصورها، وربما تنوّعها المطّرد الذي يواكب حالات التطوّر الثقافي الطبيعي، وهي في التحليل الأخير مصادرات، ترتبت في ضوء قراءات حاولت إسقاط معايير ترسخت في بنيات ثقافية لها خصوصيتها على نصّ أدبي ظهر في مجال ثقافي مختلف، ولم يلتفت إلى اختلاف المحاضن الثقافية، وإنما انصرف الاهتمام إلى أوجه المماثلة بين التمثيلات السردية المنتجة فيها. وعلى هذا فقراءات "زينب" أنموذج نقدي للكيفيات التي يتم بها معرفة ثقافة الآخر، والأخذ بها، ومقايسة النصوص الأدبية عليها. إلى ذلك فإنّ تلك القراءات تكشف استراتيجية الانزياح في النظر إلى ماهية الآثار الأدبية، بما يوافق النظر إلى الأدب في النقد الغربي الحديث، إذ انتقل الاهتمام من الوقوف على المظاهر الخارجية للنصوص الأدبية إلى العناصر الداخلية المكوّنة لها، بوصفها الفيصل في تحديد الهوية النوعية للنصّ الأدبي.

هوامش الفصل الأول

1. ثمة خلاف ظاهر حول سنة صدور رواية "زينب". ففي قوائم كتب "هيكل" يشار إلى أنّها صدرت في عام 1914 لكن التنويه الذي قدمته مجلة "البيان" في عددها الصادر في سبتمبر ـ أكتوبر من عام 1913عنها، يؤكد أنّها صدرت قبل العدد المذكور من المجلة، وقد اختلفت آراء الباحثين حول تاريخ صدورها، فمن قائل أنّها صدرت في عام 1912 مثل شكري محمد عيّاد وسيد حامد النسّاج، ومن قائل أنها صدرت في عام 1913 مثل روجر ألن، ومن قائل أنها صدرت في عام 1914 مثل يحيى حقي وعبد المحسن طه بدر ومحمود أمين العالم. ويشير "هيكل" إلى أنّه كتبها في عامي 1910 و1911. فيما ذهب أحمد محمد حسين هيكل إلى أنّ والده كتب "زينب" في الفترة التي كان يكتب فيها مذكراته، والتي بدأها في7 تموز ـ يوليو 1909 وإنها هي التي حالت دون انتظام تلك المذكرات للجهود المبذولة فيها. انظر: محمد حسين هيكل، مذكرات الشباب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1996 ص1.
2. محمد حسين هيكل، زينب: مناظر وأخلاق ريفية، القاهرة، ص 8.
3. مجلة "البيان" عدد سبتمبر/ أكتوبر 1913، نقلاً عن علي شلش، نشأة النقد الروائي، ص 65
4. مجلة "السفور" عدد سبتمبر 1915ص5 نقلا عن أحمد إبراهيم الهواري، مصادر نقد الرواية ص83
5. مجلة "السفور" عدد 24سبتمبر1915 نقلا عن، مصادر نقد الرواية، ص83
6. مجلة الرسالة أكتوبر 1933 نقلا عن مصادر نقد الرواية، ص121 ـ 122

7. م. ن. ص126
8. محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، القاهرة، ص 49.
9. يحيى حقي، فجر القصة المصرية، القاهرة، ص48.
10. م. ن. ص 41.
11. محمد مندور، معارك أدبية، القاهرة، ص 195.
12. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، القاهرة، ص 169.
13. م. ن. ص 331.
14. م. ن. ص 333.
15. شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، ص 209
16. نقلا عن الهواري، مصادر نقد الرواية، ص98
17. محمود أمين العالم، أربعون عاماً من النقد التطبيقي، القاهرة، ص 34.
18. روجر ألن، الرواية العربية، ترجمة حصة منيف بيروت، ص30.
19. شكري محمد عيّاد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، الكويت، ص130.
20. علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة، ص8
21. م. ن. ص 65.
22. محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، القاهرة، ص 74.
23. تطور الرواية العربية، ص 318.
24. أربعون عاماً من النقد التطبيقي، ص 34.
25. نشأة النقد الروائي، ص 8.
26. المذاهب الأدبية، ص 13.
27. دراسات في القصة والمسرح، ص 82.
28. فجر القصة المصرية، ص 48.
29. فجر القصة المصرية، ص 49.
30. أربعون عاماً من النقد التطبيقي، ص 34.
31. الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية، ص 32.
32. المذاهب الأدبية، ص 130 ـ 131.
33. هيكل، مذكرات في السياسة المصرية، القاهرة، ج1، ص 36 و37 و123 و159
34. ثورة الأدب، ص 31.
35. م. ن. ص 212.
36. ثورة الأدب، ص 75.
37. زينب، ص 11.
38. دراسات في القصة والمسرح، ص 49.
39. فجر القصة المصرية، ص 41.
40. م. ن. ص 44، 45.

41. نشأة النقد الروائي، ص 65 و105.
42. ثورة الأدب، ص 60.
43. دراسات في القصة والمسرح، ص 49.
44. فجر القصة المصرية، ص 54.
45. م. ن. ص 54.
46. معارك أدبية، ص 195.
47. جيب، دراسات في الأدب العربي، دمشق، ص89
48. زينب، ص 10.
49. تطور الرواية العربية، ص 323.
50. دراسات في الأدب العربي، ص90
51. أربعون عاماً من النقد التطبيقي، ص 34.
52. الرواية العربية، ص 30.
53. م. ن. ص 32.
54. مذكرات في السياسة المصرية 1: 29.
55. المذاهب الأدبية، ص 131.
56. سعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، الإسكندرية، ص37
57. زينب، ص 8.
58. سيد حامد النسّاج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، القاهرة، ص 53.
59. م. ن. ص 53.
60. م. ن. ص 54.
61. م. ن. ص 56.
62. بانوراما الرواية العربية الحديثة ص 51.
63. م. ن. ص 58.
64. محمود خيرت، الفتى الريفي، نقلاً عن عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض، ص 45.
65. محمود خيرت، الفتاة الريفية، نقلاً عن الروائي والأرض، ص140
66. عبد المحسن طه بدر، الروائي والأرض، القاهرة، ص 48.
67. سيد البحراوي، محتوى الشكل في الرواية العربية، القاهرة، ص 120.
68. م. ن. ص 131.
69. تطور الرواية الحديثة، ص 331.
70. علي الراعي، دراسات في الرواية العربية، القاهرة، ص37
71. م. ن. ص 41.
72. م. ن. ص 42 ـ 43.
73. الرواية العربية، ص 31.
74. محتوى الشكل في الرواية العربية، ص 148.

75. م. ن. ص 148.

76. دراسات في القصة والمسرح، ص 52.

77. فجر القصة المصرية، ص 48.

78. تطور الرواية العربية، ص 318.

79. اتجاهات الرواية المعاصرة، ص 37.

80. بانوراما الرواية العربية، ص 59.

81. م. ن. ص 60.

82. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربي، بيروت، ص191 ـ 196

83. زينب، أنظر الصفحات الآتية: 24و128و148و172

84. م. ن. ص 88و100

85. ألن، نشأة الرواية العربية، أنظر: تاريخ كيمبردج للأدب العربي، ص272

الفصل الثاني

الأبوية الذكورية والسرد التفسيري

1. مدخل

اختُلف حول التجربة السردية لنجيب محفوظ، وتضاربت الآراء النقدية حولها، ففيما يراه كثيرون المدشّن الحقيقي لشرعية الرواية في الأدب العربي الحديث، يراه آخرون السدّ الذي حال طويلا دون تجديدها، ودون شيوع الأبنية السردية والأسلوبية الجديدة فيها، وطالما نُظر إلى الرواية العربية بابتذال ودونيّة قبله، فيما تبوّأت بعده مكانة كبيرة إلى درجة ذهب فيها معظم النقاد إلى أنها ديوان العرب في العصر الحديث، ولمحفوظ الدور الأول في انتزاع تلك الشرعية. نشر محفوظ أولى رواياته في عام1939ومرّت تجربته بمراحل متنوعة من ناحية الموضوعات، وطرائق التمثيل السردي: تاريخية، وواقعية، ورمزية، وملحمية. وهي مراحل تداخلت فيما بينها، وفي كثير من الأحيان تفاعلت موضوعاتها، وأبنيتها السردية، والدلالية، والأسلوبية، وهو روائي دائم التحوّل والتجدّد، وما كتب عنه يشكل مكتبة كبيرة تتكون من آلاف المقالات، والبحوث، والكتب باللغة العربية وباللغات الحية الأخرى، ولعلّ أهم الظواهر المهيمنة في تجربته الروائية: تمثيل قيم الأبوّة والذكورة، وتلازمهما، وهو موضوع ظلّ محفوظ يطوّره، ويوظّفه في رواياته، فبلغ به درجة لافتة للنظر في رواية "الثلاثية" ثم هيمن في رواية "أولاد حارتنا "وكُرّستْ الأبوة بصورة نهائية في رواية "ملحمة الحرافيش" .

احتفاء محفوظ بموضوع الأبوة القائمة على مفهوم الذكورة، وتثبيت قيمها الصارمة يعتبر أحد المرتكزات الأساسية لتجربته السردية، وترافق التعبير عن هذه المفهوم مع تماسك البناء السردي العام للروايات التي قامت بتمثيل هذه المفهوم، فثمة تضافر لا يخفى بين سيادة مفهوم الأبوة الذكورية والبناء السردي التقليدي في رواياته، ولكن ينبغي الاحتراز من الوصول إلى نتيجة نهائية ومطلقة في هذا الموضوع، فذلك إنما يمثل حقبة من حقب تلك التجربة الطويلة، إذ إن البناء التقليدي، في تجربة محفوظ، راح يتشقّق بدءا برواية "اللص والكلاب ـ 1961 " ثم "السمّان والخريف ـ 1962 " و "الطريق ـ 1964 " و "الشحاذ ـ

1965" و"ثرثرة فوق النيل ـ 1966" و"ميرامار ـ 1967" وانهار السرد التفسيري في روايات "المرايا ـ 1972" و"الحب تحت المطر ـ 1973" و"قلب الليل ـ 1975" و"حضرة المحترم ـ 1975" ثم تشظّى في "ليالي ألف ليلة ـ 1982" و"الباقي من الزمن ساعة ـ 1982" و"العائش في الحقيقة ـ 1985" و"حديث الصباح والمساء ـ 1987" وتحول إلى أصداء مكثفة، ومتناثرة، في "أصداء السيرة الذاتية ـ 1996".

شيّد محفوظ عالما سرديا يتفاقم الانهيار فيه بسبب النوازع الفردية للشخصيات الباحثة عن أدوار خارج منظومة القيم الأبوية السائدة، وتتخبّط الشخصيات في اختياراتها كلما نأت بنفسها عن هيمنة النظام الأبوي، ويغلب أن تنتهي نهايات مأساوية، فالتمثيل السردي يقوم على تنميط قيمي جاهز، والشخصيات تنفلت حينما تسعى لاختراق سلسلة من الأنظمة المهيمنة، كالأسرة، والطبقة، والعادات السائدة، فتقع ضحية أخطاء قيمية، ولا يتردّد محفوظ في دفعها إلى مصائر تعادل تلك الأخطاء، فتصبح موضوعا لعقاب عام يتجسّد في فرد. وكلّ تطلّع فردي، يُكافأ بعقاب صارم، والعالم السردي في روايات محفوظ محكوم بجاهزية أخلاقية خاضعة لهيمنة السيطرة الأبوية بشكلها المباشر أو غير المباشر، والشخصيات تكتسب استقامتها، ليس من مزاياها الخاصة، إنما من مقدار امتثالها للقيم الأبوية، وقد تجلّى هذا الأمر، بأفضل أشكاله في رواية "بداية ونهاية ـ 1949" ثم في الثلاثية بأجزائها الكاملة "بين القصرين ـ 1956" و"قصر الشوق ـ 1957" و"السكرية ـ 1957" وفي رواية "أولاد حارتنا ـ 1959" وأخيرا في رواية "ملحمة الحرافيش ـ 1977". وسنقتصر في تحليلنا لظاهرة الأبوية الذكورية على هذه الروايات الكبيرة التي نعتقد بأنها صاغت أبرز المعالم السردية لتجربته الروائية.

2. المرجعيات والوظيفة التمثيلية للسرد.

أشار محفوظ بوضوح إلى المرجعيات الأساسية التي تقوم عليها رواياته، فقال إنها "الاهتمام بالتاريخ، أو المجتمع، مع مواصلة الاهتمام أيضاً بما وراء التاريخ، والمجتمع" وفصّل ذلك بقوله" أنا دائما أحب أن أجمع بين الاثنين على قدر المستطاع، فلا أنا كاتب اجتماعي مستغرق في قضايا المجتمع، ولا أنا كاتب ميتافيزيقي مستغرق في الميتافيزيقيا بكليتها، كلّما شدتني الميتافيزيقيا شدني المجتمع أيضاً. فاللحن الأساسي عندي ينبع من التاريخ وما وراء التاريخ، أو من المجتمع وما فوق المجتمع". ويندمج هذان المكونان المرجعيان لتجربته ليكوّنا العالم الخاص برواياته، وجعل من أدبه وسيلة تعبير عن ذلك "أنا عبّرت تعبيراً جيداً كما أتصور عن عالمي أنا بالذات" لأن "الواقع يجب أن يكون الملهم الأول للفن، وأن وظيفة الفنان هي التعبير أولاً والإيصال ثانياً، وأن يكتب من أجل

مجتمعه، ومن أجل معاصريه أولاً، وأن عليه أن يحقّق ذلك كلّه مع المحافظة على مثله العليا الفنية "[1].

هذا الوصف المكثّف الذي قدمّه محفوظ لمنابع تجربته الروائية على غاية من الأهمية، فيما يخص موضوع الأبوية الذكورية، لأنه يرسم ملامح العالم التخيلي التقليدي الذي يمثل مرجعية أساسية في التجربة السردية للكاتب، فهو يمزج بين مكوني العالم الحقيقي والمتخيل جاعلا من نفسه المركز الذي يلتقي فيه هذان المؤثران، وليس خافيا أن الأبوية لا تجد نفسها إلا بوصفها مركزا للعالم، بما فيه من قيم، وأفكار، وأحداث، وبشر، هذه المرجعيات التي صرّح بها محفوظ عن عالمه السردي، توافق الآراء التي تراه موثّقا لأنساق اجتماعية وتاريخية بوساطة السرد، فالمؤلفون، كما يذهب "إدوارد سعيد" كائنون في تاريخ مجتمعاتهم، وهو يشكّلون ذلك التاريخ، وتتشكّل تجاربهم بوساطته[2]. ومحفوظ، طبقا لـ "سعيد" كتب سردا تمثيليا أعاد فيه صوغ المجتمع المصري، وقدم رؤية تخيلية لمجتمع فريد في تنوعه، وبخاصة في الثلاثية[3].

انعقد إجماع حول قيمة محفوظ الكبيرة ككاتب أرسى القواعد العامة للنوع الروائي في الأدب العربي الحديث، ولكنّ خلافا كبيرا ينشب حول طبيعة أدبه الروائي، ومصادره، وقيمته الفنية، وتأثيره، فقد ذهب "إدوار الخراط" إلى القول بأن نجيب محفوظ أصبح "مَعلَماً تاريخياً" ولكنه في الوقت نفسه "ليس هو النموذج الذي يُستشرف، أو يُسعى إليه" ودعا إلى أن "يوضع في مكانه الصحيح"[4] ؛ لأن تجربته الروائية تعبّر عن نسق ثقافي ـ اجتماعي يميل إلى الثبات، والإحساس باليقين، والحلول النهائية، وهو ما جرى تمثيله سردياً في "الثلاثية" وما قبلها من روايات. إلا أن مأزقه ظهر حينما تغيّر ذلك النسق، دون أن يواكبه تغيير حقيقي في السرد لديه، فقد عَلَق محفوظ، كما يخلص الخراط بين نسق ثقافي ـ اجتماعي انتهى، وأسلوب معبّر عنه ظل محفوظ متمسّكاً به، وبعد "الثلاثية" حينما بدأ يتخلّى عن النفس الطويل، والتقصّي، والإحاطة، وهي أقرب ما تكون إلى عمل بلزاك، ويختار أشكالا جديدة، حدث في عمله نوع من المأزق.

لم يصل محفوظ إلى الحداثة، ولم يتخل تماما عن التقليدية، وبالتالي فأعماله في مجملها بعد ذلك كانت نوعاً من التخطيطات لأعمال يزمع كتابتها، كما لو كانت نوايا على الورق، إلا بضع أعمال قليلة مثل "الحرافيش" و"أولاد حارتنا" ؛ ذلك أن العالم الذي استأثر باهتمام محفوظ، وبرع فيه، هو العالم الذي يأخذ من الفانتازيا بطرف، ومن الواقع بطرف، عالم يقع تاريخياً في أول القرن العشرين، عالم الحارة المصرية، عالم الفتوة الذي يقابل "الروبن هود" في الأدب الغربي، أو ما يشبه اللص الظريف الذي يتصدّى للدفاع عن الفقراء، والمهضومين، والمظلومين، بأخذ حقوقهم من السلطات والحكومة، وهو نموذج

يعتمد على قوة جسمانية خارقة، وعلى قوة أخلاقية عالية في الوقت نفسه، هذا العالم وما يحيط به، كما يؤكد الخراط، عالم غروب مرحلة حضارية كاملة، وما قبل مجيء مرحلة حضارية أخرى، بحيث لا يصبح الأبطال واقعيين، مرسومين بدقة وبراعة وكفاءة محفوظ المعروفة، إنما يصبحون رموزا، ويكتسبون طاقة وشحنة الرمز. وهذا كما يرى هو الإنجاز الحقيقي لمحفوظ. الانتقال بالشخصيات من مستواها الفردي إلى مستواها النموذجي، من كونها ذرات مبهمة إلى كونها رموزا قيمية واجتماعية.

هذه النتيجة تفضي إلى القول بأن تجربة محفوظ هدفت، بطريقة ما، إلى تكريس الأبوية التي لا تظهر إلا في عالم النماذج الثابتة، والأنساق المغلقة، وغياب الخصوصيات الفردية المميزة، والتعلّق بالنماذج الرمزية التي تضخ إلى العالم سلسلة متواصلة من العلاقات النمطية التراتبية بين الأفراد، فأهمية الأفراد لا تأتي من أفعالهم، إنما من محاكاتهم لقيم كبرى تقليدية موروثة، وكلّما حاول أحد انتزاع خصوصية وتميّز، رُمي بالشذوذ عن القاعدة المعيارية العامة التي تتحكّم بها القيم الأبوية، وكلّما انفصمت الصلة بين الأفراد ونماذجهم الأبوية العليا انزلقوا إلى الخطأ، وعوقبوا على الآثام التي اقترفوها، فالأبوية نظام جُهِّز، عبر التاريخ، بسلسلة متكاملة ومترابطة من الشروط والإجراءات التي تحول دون الخروج عليه، ولكل خروج متعمّد ثمن باهظ يدفعه الفرد الذي لا يجد كفاءة في هذا النظام.

الكشف المفصّل الذي قدّمه الخراط أراد منه الوصول إلى النتيجة الآتية: كتابة عبّرت بدقة عن ذلك العالم التقليدي، لم تعد ذات قيمة إبداعية حقيقية، لأن عالمها اختفى، وبها استبدل عالم آخر، فهي كتابة "استنفدت دورها" و"لم تعد قادرة على مزيد من العطاء، لم تعد ملائمة للإيقاع الحديث في مختلف مظاهر الحياة اجتماعية، والحضارية، والثقافية، والدينية، والفنية؛ لأن هذه الظواهرلم يعد يكفي للوفاء بها النوع المجرّب المكرّس من الكتابة، الكتابة تحتاج إلى مغامرة، إلى اقتحام، إلى توسيع أفق، تحتاج إلى طريقة بل طرق جديدة وغير مسبوقة في تقصي الظواهر المعقدة من الواقع الذي تغير تغيراً أساسيا. لم تعد الرواية وصفاً، وحكياً، وسرداً، وتقريرا، بل أصبح الفن كله تقريباً هو مسألة، ومغامرة، ووضعاً للشك محل اليقين. لم يعد هناك الفنان العارف بكل شيء، تلك العين المدركة للخارج والداخل معاً، العين التي توجد من علٍ، ويخضع لها القارئ خضوعاً كاملاً. لم يعد هذا هو المطلوب في تصور الظواهر المعقّدة التي طرأت على الواقع بكل جوانبه، واقع الحلم، واقع التمرد، واقع الهزيمة، واقع الشكوك، واقع التطور السريع، لم يعد هناك الآن هذه التقريرية الجامدة "[5].

حاول الخرّاط أن يضع نجيب محفوظ في تعارض مع التجربة التاريخية التي يقوم سرديا بتمثيلها، في مرحلته ما بعد الواقعية، ذلك أن سرده استكمل عناصره في مرحلة أخرى، فلما

تغيّرت، لم يتبعها تغيير سردي، ومحاولات التمويه، كما يرى الخرّاط، في المراحل الأخيرة من تجربته، لم تتمكن من إنتاج سرد يوافق المرجعيات الجديدة، وعلى هذا النحو تأزم النموذج الذي ثبّته محفوظ، وضاق بنفسه، وكل ذلك أدى إلى ظهور "الحساسية الجديدة" التي هي في خلاصتها النهائية تمرد على الصيغة التقليدية التي يعتبر محفوظ في تجربته الواقعية نموذجها الأكمل في الرواية العربية. فما أن اهتز النموذج إلا واندلع لهيب السرد الذي يقوم على تهشيم المركزيات الثابتة التي تشترط: وصف الواقع، والتزام التسلسل الزمني، وتوقير الحكاية، ومتابعة التاريخ الذاتي للشخصية، والمنظور الشامل الخارجي والكلي للعالم. على أن هذا الرأي لا يمكن اعتباره مسلّمة لا تنقض، فمحفوظ نفسه، يرد على هذا الاتهام بقوله، إنه اتهام "غير صحيح، فأنا تطورت بعد الواقعية، لقد كتبت في التعبيرية، بل كتبت فيما يشبه السريالية، ورجعت إلى واقعية جديدة غير القديمة، وكنت في جميع الأحوال مخلصاً مع نفسي، ومع زمني"[6].

الخلاف خلاف تمثيل سردي، وطرائق تعبير، ومنظورات، ففيما يذهب الخرّاط إلى أن أهمية التجربة السردية لمحفوظ تتحدّد بالعالم الذي قامت بتمثيله بأمانة، فاختفاء ذلك العالم جرّ معه إلى النسيان التجربة التي قامت بتمثيله، يرى محفوظ بأنه لم يثبت على طريقة نهائية، فتغيير المرجعيات، عبر الزمن، دفع به إلى تغيير أساليب السرد، وطرائق البناء، وكيفيات التمثيل السردي. هدَف الخراط إلى إثارة الاختلاف بين السرد التقليدي في الرواية العربية والسرد الحديث، واصطلح على الأخير بـ"الحساسية الجديدة" فذهب إلى أن قوانين السرد التقليدي الأساسية هي "التسلسل الزمني المطرد على سننه القويمة، فالماضي هو الذي يأتي أولا يتلوه الحاضر وهكذا" و"السعي نحو التفسير والتبرير الذي يخضع لقواعد عقلية، فالشخصيات تفسر في النهاية إما بشكل مباشر، وإما عند الروائيين البارعين بشكل غير مباشر، تفسيراً اجتماعياً سيكولوجياً" وأخيراً "العناية باللغة السلسة الواضحة أو ما يمكن أن نسميه لغة الصحو أو لغة اليقظة، اللغة التي تهدف إلى التفصيل لا إلى الإيحاء".

ويرى أن حاضنة السرد التقليدي، التي عدّت ضامنة له هي "الظروف الاجتماعية السائدة، ظروف سيادة الاتجاه نحو عقلانية قريبة مباشرة مع هواة ليبرالية سطحية مسلّم بها" فالضامن للسرد التقليدي هو ثبات ـ أو شبه ثبات ـ جملة من الظروف الخارجية، وما أن ينهار ذلك الضامن إلا وينهار معه السرد المعبر عنه. وهنا يأخذ الأمر وجهين، أولهما: يتصل بالأزمة التي تعرض لها الضامن الخارجي، وهي عند الخراط متصلة بعام1967وتمثلت بـ"إحباط المشروعات القومية الكبرى، وسقوط الآمال العريضة، وتزلزل كل القيم التي بدا لفترة وجيزة أنها في طريقها نحو ازدهار عظيم". وثانيهما: الأزمة الداخلية التي بدأ يعاني

منها السرد التقليدي الذي ضاق بنموذجه وصيغه وأساليبه، أي أن التطور الداخلي فيه "أدى إلى نضوج هذا النوع من الحساسية".

انهيار الأنساق الثقافية ـ الاجتماعية بوصفها أطراً خارجية حاضنة للسرد التقليدي أدى إلى انهيار ذلك السرد، فظهرت "الحساسية الجديدة" التي تتميز بأمرين، الأول "تحطيم لعبة الفن التقليدي، فلم تعد الحكاية المألوفة "الحدوتة" هي المصطلح الأساسي، في الرواية يمكن أن تختلط الأزمنة، أصبح للحلم، ولمنطقة اللاوعي، وللهواجس الداخلية دورها الكبير" والثاني " تفجّر قوالب اللغة التقليدية التي أصبحت من النمطية بحيث لم تعد تعني شيئاً، فتولّدت طرق اللغة الحديثة بحيويتها وبمغامراتها وبإيقاعاتها الجديدة" . وانتهى الخرّاط إلى التمييز بين خبرتين متصلتين بنوعي السرد المذكورين: خبرة تقوم على تصور يقول بامتلاك الحقيقة المنطقية القائمة على سبب ونتيجة، وأخرى تضع كل شيء موضع التساؤل، والشكّ، وتعدّد الدلالات، والاحتمالات. وتجربة محفوظ، في أوج قوتها السردية كانت تستثمر الإمكانيات التي تتيحها ثنائية الواقعي والتخيلي، وفيها يتبادل الأدوار كل من الروائي والراوي مواقعهما حسب شروط البنية السردية للنصوص.

القول بالثبات الكلي للعالم السردي، وللعلاقات بين الشخصيات، في تجربة محفوظ، يحتاج إلى فحص نقدي ـ تحليلي، يؤكده أو ينفيه؛ فالمسار الزمني الطويل لتلك التجربة، وكثرة الأعمال الروائية، وتنوّع المراحل التي عرفها أدبه، تدفع بنا إلى تأكيد ضرورة إعادة النظر في كثير من المسلّمات التي تأسّست على هامش تلك التجربة السردية الكبيرة، فمن الصحيح أن الحقبة التاريخية في تجربته عرفت حرصا واضحا على بناء علاقات نمطية، وعالم شبه ساكن جرى استدعاء أحداثه عبر مزيج من التخيّل والتذكّر، لكن محفوظ سرعان ما تخلّى عن الموضوع التاريخي الذي كان "جورجي زيدان" ثبته قبل عقود بوصفه الموضوع الذي بوساطته يتحقّق الهدف الإصلاحي للرواية، والمؤكد أن التنميط السردي الثابت لازم محفوظ، بدرجة واضحة، في المرحلة التاريخية، وأمتد إلى المرحلة اللاحقة، لكنه راح مع الزمن يتهتك، وانتهى الأمر بنصوص رافضة لكل بنية سردية تقليدية، كما يظهر واضحا في رواياته الأخيرة في الثمانينيات.

3. الأبوية والسرد التفسيري.

تعدّ الأبوة الغطاء المانح لشرعية الأفعال السردية في روايات محفوظ، وبخاصة في المدونة التي اخترناها للتحليل، ولكنها ليست أبوة مبهمة، إنما مقيدة بسمة من أهم سماتها، ألا وهي الذكورية، أي التنميط الثقافي الذي يرتفع بالرجل ـ الأب من مرتبة الجنس الطبيعي كرجل إلى مرتبة الجنس الثقافي الذي يقسم العالم إلى قسمين: الأب الحائز على شرعية

مسبقة لكل الأفعال التي يقوم بها دونما مساءلة، والعالم المحيط به الذي تتحدّد قيمته بمقدار موافقته لمنظور ذلك الأب، وامتثاله لرؤيته العامة في العلاقات، والأفكار، والمواقف، والوظائف. والمهام الموكلة للرجل دون الأنثى، في النظام الأبوي، تقوم بالأساس على رؤية شبه مقدسة للفحولة"[7].

وهذه الفحولة تشكّل ركيزة النظام الأبوي حيث تندمج الأبوة بالذكورة كصفة مميزة لها، وتتلازمان وتتعاضدان، وتتواطآن، فتدعم كل منهما الأخرى، وتسندها، وتسوّغها، فتظهر الشخصية الأبوية الذكورية الحاملة لقيم المجتمع التقليدي المتمركزة حول الذكورة، ومنها ينبثق النظام الأبوي، وفيه تصبح المرأة هي كل ما لا يميز الرجل، أو كل ما لا يرضاه الرجل لنفسه[8]. وهو نظام صارم من علاقات القوة التي تخضع في إطارها مصالح المرأة لمصالح الرجل، وتتخذ هذه العلاقات صورا متعددة بدءا من تقسيم العمل على أساس الجنس، والتنظيم الاجتماعي لعملية الإنجاب، إلى المعايير الداخلية للأنوثة، وتستند السلطة الأبوية إلى المعنى الاجتماعي الذي تم إضفاؤه على الفروق الجنسية البيولوجية بين الرجل والمرأة[9]. الرأي السائد في هذا النظام هو أن المجتمع الطبيعي لا يلد إلا الذكور، ولكن ثمة ولادات ناقصة أو مشوّهة تأتي بنتيجتها نساء إلى الدنيا، مثلما يمكن أن يأتي المشوّهون، أو الأجنّة الميتة، فالنساء في هذا النظام هنّ "الجهيض المنحرف"[10].

تصف "مارلين فرينش" النظام الأبوي بأنه يتميز بـ"العدوانية، وبالبنية الهرمية، وبالوجود المستقل عن التغيرات الاجتماعية"[11]. وقد صيغ هذا النظام بما يضمن النسب الأبوي لوراثة الأملاك، ومنح الرجل السيطرة على الهوية الجنسية الأنثوية، إذ يتم تحديدها بوصفها ملكا للرجل[12]. ومن أجل أن يتحول الرجل إلى تجسيد "الأسطورة الذكورية" يصبح من الضروري للمرأة أن تكون ضعيفة ومضطهدة، فتتحول إلى كيان للمعاناة في أمس الحاجة إلى مَنْ يدعمه، وتأخذ دور الكائن العاطفي، في حين يكون الرجل عقلانيا، وتكون هي في البيت، فيما يتحدّى هو العالم، وهي المتنازلة عن كل شيء، بينما هو القادر المتمكن، والحائز على كل شيئ، تصبح هي رمزا للعار والحاجة، وهو رمز للفخر وتحقيق الذات والقوة، وهي التابع المتّكل، والخادمة المطيعة، وهو السيد ذو الكلمة النافذة[13]، وكما يذهب "بوحديبة" فالأنوثة، في النظام الأبوي، تختزل إلى الوجه المقابل للذكورة، والمرأة ظل للرجل بالمعنى الحرفي والرمزي، وما عليها سوى التواري بعيدا بحثا عن ملاذ، تحولت النساء إلى مخلوقات منزلية وليلية، ومن ثم أصبحت المرأة مختبئة في أعماق الشخصية الفردية والاجتماعية، وتوارى معها في العمق شعورها بالنقص لجوهرها الأنثوي"[14].

يمكن الانتهاء إلى أن النظام الأبوي نسق ثقافي ـ تربوي ـ اجتماعي محكوم برؤية الرجل للعالم طبقا لعلاقاته ومصالحه بوصفه مالكا للنساء، والأشياء، والأفكار، وهو مركز العالم،

ووجوده يضفي قيمة على الأشياء، وكل شيء يكون مهما بمقدار اندراجه في مداره الخاص، وكلما نأت الأشياء عنه تضاءلت قيمتها وأهميتها، فكل شيء يندرج في علاقة تبعية، وبخاصة المرأة التي تتكرس وجودا في عالمه باعتبارها كائنا تابعا، تكميليا، وتزينيا، وموضوعا للمتعة. وتتحرك العوالم السردية لتجربة محفوظ في هذا الأفق الشامل المتمركز حول الأبوة الذكورية؛ فالسرد يتجاوب في تمثيله للمرجعيات المهيمنة في بنية المجتمع، وهي تجربة دعمت البنية التقليدية لتلك المرجعيات، وحتى الروايات التي أظهرت تمردا ورفضا لبعض القيم، وبخاصة في مرحلة الستينيات من القرن العشرين وما بعدها، فإن الأبطال فيها يظهرون ضائعين، مهمّشين، لا هدف لهم، ينتهون نهايات معتمة تعبر عن تمزقهم الإشكالي بين تمردات فردية وسياق عام من العلاقات الامتثالية لمجتمع شبه مغلق في علاقاته العامة. الأبوة الذكورية تمارس سطوة هائلة في تحديد طرز العلاقات، والاختيارات، والسلوك العام، والانتماء، وتصوغ العالم السردي عند محفوظ، ونسغها المتصاعد يتدرّج من بعده الواقعي إلى الميتافيزيقي إلى الملحمي، وتتطور الأبوة الذكورية من مستواها المباشر إلى سلسلة متواصلة من الإيحاءات الأكثر شمولا، فتصبح الحارة كونا، والشخصيات رسلا، والأب ربا، والأحداث تاريخا مستعادا.

تصلح رواية "بداية ونهاية" التي صدرت في عام1949أن تكون نموذجا ابتدائيا لتمثيل تلك الفكرة في بعدها الأولي، فبوساطة السرد الرتيب المتدرّج، يبني محفوظ عالما يهدف منه إلى استخلاص عبرة مفادها أن أي تطلّع غير أخلاقي خارج النظام الأبوي ينتظر عقابا أخلاقيا أو جسديا صارما، فالشخصية أسيرة رهانات أخلاقية، وطبائع جاهزة وثابتة، وينبغي عليها أن تكون موضوعا لطبائعها الأولية، وتكافأ في نهاية المطاف طبقا لشروط خارجة عن إرادتها.

استثمرت رواية "بداية ونهاية" جانبا من الحياة المصرية في منتصف الثلاثينيات من القرن العشرين، إذ تتردّد فيها مجموعة من الأحداث التاريخية، فتشكّل خلفية للأحداث المتخيلة. وفي هذه الرواية، وعدد من الروايات السابقة عليها، مثل "القاهرة الجديدة ـ 1945" و "خان الخليلي ـ 1946" و "زقاق المدق ـ 1947" اهتم محفوظ بدرجة ملحوظة في تمثيل الأحداث التاريخية، والاجتماعية. وككل عالم تقليدي تقيّده مفاهيم الكرامة والسمعة، فإن شخصيات محفوظ في "بداية ونهاية" ، ثم في "الثلاثية" و "أولاد حارتنا" و "ملحمة الحرافيش" تدفع ثمنا باهظا من أجل خداع الآخرين بأنها سوّية في كرامتها وسمعتها. ونوازعها الفردية تتضاءل بإزاء عالم متكامل من القيم الاجتماعية الجاهزة التي تتسلل إلى النصوص من العالم الخارجي، فالتمثيل السردي لا يقطع النصوص عن محاضنها الخارجية، إنما يبني نماذج قيمية مناظرة لقيم الواقع، ليبلور عظة اعتبارية تُستخلص من مصائر الشخصيات، وحينما تتجرّأ شخصية ما على الإعلان عن نوع من التطابق بين رغباتها الخاصة وحياتها، فإنها

تتحمل وحدها وزر اختيارها، وحيثما تُشغل الشخصيات بتطلعاتها الفردية، يغيب الهم الجماعي، فالتنميط الجاهز لا يسمح بنمو القيم الكلية إلا في نماذج رمزية أبوية الثقافة، ولا يتجسّد ذلك في شخصيات لها تطلعات فردية ضيقة.

تصوّر رواية "بداية ونهاية" انهيار أسرة "آل كامل علي" وهي صورة مصغّرة لما سيكون لبّ تجربة محفوظ في أعماله الكبرى، كانهيار الأسر والسلالات وتفككها في "الثلاثية" و "أولاد حارتنا" و "ملحة الحرافيش" ولا يقصد بالانهيار والتفكك موت الأب فقط، إنما انهيار النموذج الأخلاقي الذكوري الذي تمثله كل أسرة أو سلالة متماسكة وسوية، فبموت الأب أو باختفائه يتعرّض العالم السردي فجأة للتدهور، وكأن الحضور الرمزي للأبوية يحول دون انفراط العقد القيمي المقدّس الذي يضبط الترابط الأسري أو السلالي. يختل العالم في "بداية ونهاية" حالما يتوفى الأب تاركا أسرة تتكون من الأم والابنة والأخوة الثلاثة. وستكون هذه الشخصيات الخمس وسائل تتجسّد من خلالها نماذج قيمية متناحرة، تؤدّي بالأسرة، في نهاية المطاف، إلى الهلاك، فالأب الذي كان يحتكر الفضائل برمزيته الذكورية القوية، يترك بموته كلّ شيء تحت سيطرة الأم التي، وبفعل كونها أنثى تابعة، لا يعنى السرد التقليدي، إلا في إبراز مخاوفها الأمومية من ضيق العيش، وانهيار الأسرة، فتقتّر على أولادها، وتعيش إلى الأخير هاجس الحاجة المادية، وتهمل الدور القيمي ـ التربوي الذي صمّم في الأصل ليكون للأب فقط، ولا يجرؤ أحد على القيام بتمثيله سواه، فالمرأة مجرد تابع في النظام الأبوي، كائن هش لا دور له، إلا كظل للأب ـ الذكر.

يؤدي موت الأب المفاجئ إلى كشف عورات الأسرة، يتخلخل فورا نظام حياتها اليومي والمعيشي، ويخيم عليها شبح المجاعة، والضياع، والحيرة، والتفكّك، بعد أن كانت تنعم بالطمأنينة، والهدوء، والتماسك، ومع أن الشخصيات تواصل حياتها، لكنها تفتقر لأي مركز تدور حوله، فتتحلّل أواصرها شيئا فشيئا، وتتناثر بعد مدة وجيزة من موت الأب، وتنزلق إلى شبكة من الأخطاء التي يبدو وكأنها كانت متوارية بانتظار اختفائه. ولا تحتفي رواية "بداية ونهاية" بصورة الأب المجسدة، فلا نعرف عنه سوى اسمه ووظيفته، لكن حضوره الكاسح في حياة الأسرة يجعل غيابه مصدرا لقلق عظيم، فكأنها دفعت إلى حافة هاوية بانتظار هلاك محقّق، وفور اختفاء الأب تظهر شخصيات الأبناء الذكور إلى الواجهة. ويستأثر الأخوان الذكور "حسن" و "حسين" و "حسنين" بمكانة أساسية في مساحة السرد، وبالمقابل تدفع الأخت "نفيسة" إلى خيارات مهلكة، فالمرأة التي تنزلق إلى خطأ أخلاقي تتلقى عقابا حتميا صارما.

تبذر الرواية منذ بدايتها وعودا كبيرة تمثلها طبائع الشخصيات، وتأتي النتائج في الختام متوافقة مع تلك الوعود، فالابن الأكبر "حسن" يظهر متمرّدا على نظام الأسرة، وغير مطيع،

وغير مؤمن "كأنه كان وثنيا بالفطرة "وقد "طُبع على العبث فلم يعد قلبُه تربة صالحة لبذور العقيدة، وما أنفكّ يتّخذ منها مادة لمزاجه ودعابته "[15]. ويرى بأنه يعيش في الدنيا "على افتراض أنه لا يوجد بها أخلاق، ولا رب، ولا بوليس "[16]. فينزلق إلى الرذيلة والفسق، ويعمل فتوّة في مكان مدنّس بالإثم، ويصبح خليلا لعاهرة، وبائعا للمخدرات، وتكون نهايته موافقة للمقدمات التي بذرها السرد في مطلع الرواية: يتعرض لاعتداء وسلب، ويطارد كمجرم، ويقرّر الهرب، ويفكّر بمغادرة البلاد نهائيا.

أما الأخ الأوسط "حسين "فيظهر "راسخ العقيدة عن وراثة "[17] ينتمي إلى القطيع، يكون ولائيا في انتمائه، لا يجرؤ على إبداء أي تطلّع، حتى أنه يتخلّى عن فتاة كادت تنمو بينهما علاقة حب من أجل أسرته. يبدو "حسين "نموذجا للشخصية الامتثالية التابعة، فهو يتقبل ما يُعرض عليه، لا يبدي أية مقاومة، وليس له تطلعات خاصة، فكأنه صمام الأمان لأسرة ما تنفك تنحدر إلى الحضيض، لكن استقامته التي ورثها كطبع لا تحول دون ذلك، مع أنه يجنّب نفسه أي ضرركما وقع لأخويه وأخته؛ لأنه لا يخوض صراعا من أجل نفسه ولا من أجل غرائزه، ولا يفكر في تغيير أحواله، فإنّ الرواية تهمله، حتى أنها لا تأتي على ذكر مآله.

أما شخصية الأخ الأصغر "حسنين "فهي أكثر الشخصيات تحوّلا في الرواية. كان "يسلّم بالإيمان تسليما وراثيا لا شأن فيه للفكر "و "لم تتسلطن العقيدة على فكره، ولم تشغل باله كثيرا، ولكنه لم يجد نفسه خارجا على حقائقها قط "[18]. وهو الوحيد الذي يبدى اهتماما واضحا بتطلعاته الشخصية والطبقية، فتدفعه غريزته لخطبة ابنة الجيران "بهية "بيد أنه يتخلّص منها حالما يتخرّج في الكلية الحربية بصفة ضابط، ويتلاعب على نحو لا يقبل اللبس بالقيم الدينية الموروثة، بما يوافق مصالحه ورغباته، ففي الوقت الذي تنشط في جسده رغبات متأججة، وهو يعيش في مجتمع يستهين بالمرأة، يتمتم مع نفسه "انكحوا ما طاب لكم من النساء، هذا أمرك يا رب، ولكن هذا البلد لم يعد يحترم الإسلام "[19] ولما يحذّره أخوه من مغبة التمادي في إغراء ابنة الجيران التي خطبها، وحاول استمالتها كثيرا للنيل منها، يكون جوابه، تعبيرا عن إصراره للمضي في سلوكه هذا "والله يا أخي لو وضعوا الشمس في يميني، والقمر في يساري، على أن أتركها، ما تركتها، أو أهلك دونها "[20]. فهو يتلاعب ـ متهكما ـ بجزء من الموروث الديني لكي يسوّغ بها أفعاله، وبسرعة يهجر هذه الفتاة، حينما تعوم في عالمه فتاة ثرية من طبقة أعلى " إذا ركبتها ركبت طبقة بأسرها "[21] ، ويذهب بعيدا في استيهاماته ـ الجنسية ـ الطبقية، فيقول لنفسه " ليس ركوب هذه الفتاة بعمل جنسي، ولكنه غزو كامل وفتح مظفر "[22].

يعيش "حسنين "هواجس مزدوجة، فهو يريد أن يشبع رغباته، ويغادر وضعيته الطبقية

التي يراها دونية، وفي الوقت نفسه يرى فقر أسرته عارا، وأحلامه في الارتقاء الطبقي أمر لازم ينبغي عليه المضي في ذلك إلى النهاية. أما الأخت الدميمة "نفيسة" التي يبرزها النص منقادة، وحائرة، ومستسلمة، وتجبر على امتهان الخياطة، فسرعان ما تنخرط في علاقة مع ابن بقال الحي، وبها يستبدل أخرى بسهولة بالغة، كما استبدل أخوها حسنين "بهية" فتنحدر، بحجة البحث عن المال إلى عالم البغاء دون أن يظهر أنها تجني من مهنتها شيئا حقيقيا، فالمرأة مدفوعة، بحكم انخراطها في النظام الأبوي الذي يهمشها، إلى السقوط في الخطأ، ف"نفيسة" في غياب الأب تبدو هشاشتها أكثر ظهورا، وتتحول وضعيتها من التبعية الخاملة إلى السقوط في مجال الأخطاء القيمية التي تفضي بها إلى الهلاك كعقاب منذر، يذكّر بأن الخطأ الأنثوي محفوف بخطر جسيم، يكون عقابه عبرة.

هذه المسارات التي تمثلها الشخصيات تنفلت مباشرة بعيد وفاة الأب، فالأخ الكبير والأخت يُدفعان إلى الرذيلة، أو يلجآن إليها، والأخ الأوسط يتقبل حالته كموظف مغمور كأنه قدر لا قبل له بمواجهته، أما الأخ الصغير "حسنين" فتقوده تطلعاته الفردية الضيقة إلى نهاية مأساوية: فبسبب مبالغته من الخوف على سمعته، وهو يعدّ نفسه للارتقاء الطبقي، يعيش أزمة قلق متواصل، فعوز الأسرة يلاحقه كتيار جارف يذكره بالماضي، وضعفه لا يأتي من سلوكه فقط، إنما من أنه نموذج تفضي أفعاله المقررة سلفا إلى عقاب صارم ذي طبيعة أخلاقية تتصل بالسمعة والكرامة اللتين تتحولان عنده إلى معتقد، فتقتحم عالمه أحداث تتصل بأسرته فتضع حدا نهائيا لطموحاته وحياته: يضبط أخوه بجرائم التهريب، وممارسة الرذائل، فيطعن طعنات قاتلة، ويلوذ بالبيت، ثم تضبط أخته في بيت للدعارة، وفي الوقت الذي يسمح لأخيه باتخاذ قرار الفرار من البلد، يدفع بأخته إلى الموت، وذلك بإلقاء نفسها من جسر على النيل انتحارا، وكل هذا لا يحدث توازنا في داخله، بعد أن حالت الأحداث دون طموحاته الطبقية والوظيفية، لذا يقرّر هو الآخر الانتحار بالطريقة ذاتها التي اختارت بها أخته نهايتها؛ ولأن الأم والأخ الأوسط ظلا دون تغيير يذكر في مسار حياتهما، فلم يلحق بهما أي عقاب، فأهمل مصيرهما النص، ولم يأت على ذكرهما، وبذلك تنتهي الرواية بنهاية أشد تأثيرا من البداية، وكأن المصائر مقررة مسبقا، فالأسرة الدخيلة على القاهرة لا يسمح لها قط بأن تكون عنصرا عضويا في المدينة، حتى أن قبر الأب لن يكون أكثر من رمز لضياع الأبناء "المخجل في هذه المدينة الكبيرة"[23].

بدأت الرواية بانهيار يمثله موت الأب، ولكنها انتهت بفناء أسرة، فغياب عنصر القوة والديمومة الذي يمثله الحضور الرمزي للأب وقيمه، يتأدّى عنه انهيار شامل يطال الجميع، لأن العالم الذي يقوم السرد بتمثيله مشبع بالمغذّيات الأخلاقية التي تتمركز حول قيم الأبوة والذكورة، وكل مروق عن نظام القيم ينتهي إلى عقاب لامناص منه. وبالتوازي يظهر المكوّن

الأنثوي خاملا في الرواية، فالنساء مجرّد أطياف يتم التلاعب بهن، واستبدالهن في أقرب فرصة ممكنة تتاح للذكور، كما يتم هجرانهن ببساطة واضحة: تهجر "نفيسة" وتتحول إلى مومس، وتهجر "بهية "وتهجر ابنة "الباشكاتب" فصوت الأنوثة الخامل تعبير عن ضآلة دورها في عالم قام السرد بتمثيله على نحو شديد الشفافية، ويضاف إلى كل هذا فإن انبثاق الهموم الفردية للشخصيات إثر وفاة الأب، يؤدّي إلى غياب الاهتمام بالأحداث العامة. يقع انطواء نحو الداخل، فقد كان حضور الأب يتيح للآخرين مجالا للانخراط في الهموم العامة، وبفقدانه انكفأ الجميع إلى ذواتهم، فتآكلوا حينما وضعت تطلعاتهم الفردية بمواجهة عالم ثابت من القيم الاجتماعية السائدة. مثّلت هذه الرواية ثبات العالم المرجعي، واقترحت الثمن الذي ينبغي أن يدفعه كل من يريد تغيير ثباته، فتكون بذلك دشّنت لبداية التأزم الواقع في صلب ذلك العالم الذي راح يكفّ، بمرور الزمن، عن الوفاء بحاجات الفاعلين الاجتماعيين فيه.

4. الاستبداد الأبوي: من التماسك إلى التفكّك.

تلك العلاقات التي ينفرط عقدها حال اختفاء الأب في رواية "بداية ونهاية" تأخذ مستوى كبيرا من الاهتمام والتفصيل في "الثلاثية" ففيها يرسم محفوظ، منذ البداية، إطارا عاما للعالم السردي الذي ستدور فيه أحداث الرواية، إذ يقدم حكاية أسرة من الطبقة الوسطى، على خلفية الاحتلال الاستعماري الإنجليزي لمصر في النصف الأول من القرن العشرين، أسرة يتنازعها مفهوم وتاريخ، المفهوم المهيمن هو الأبوية الذكورية، والتاريخ هو تفكك الطبقة الوسطى بفعل النزعات الفردية، ويمكن تأويل "الثلاثية" على أنها مدونة من التمثيل السردي التي تصور مستويين كبيرين من التجارب: مستوى أفول الأبوية الذكورية ودعامتها الاستعمارية، ومستوى بزوغ الفرديات وتحقيق الاستقلال، فكلما حقّق الأفراد خروجا متواصلا على نظام القيم الأبوية، وانخرطوا في التعبير عن ذواتهم كفاعلين اجتماعيين، تحقق انهيار في مفهوم الأبوية بدلالته القيمية والاستعمارية.

تنتهي الثلاثية بتفكك النظامين الأبوي والاستعماري، ولكن خلف هذا الانهيار العام تكمن بالضبط الدلالة الأكثر أهمية، فيما نرى، للثلاثية، فتحرّر الأفراد من هيمنة الأبوية يفضي بهم إلى السقوط في هوّة عميقة من الفوضى: الغرائز، النزوات، الحيرة، تضارب الآراء والمواقف، الانتهازية، التنازع على المراكز والأدوار، فالمجال العام ينفتح أمام الأفراد كلما انحسرت الأبوية، وتوارى نفوذها. في بداية الرواية تهيمن صورة الأب، أحمد عبد الجواد، وكل الشخصيات الأخرى شاحبة وهشّة، وتنتهي الرواية وقد امتلأ المجال العام بالأحفاد متعددي المشارب، والمنازع، والأيدلوجيات.

تبدأ الثلاثية بتمثيل عالم متماسك ومتجانس في رؤاه العامة، وتنتهي بتمثيل عالم متمزق ومتناحر، بسبب انهيار نسق القيم الأبوية، الأمر الذي شوّش ذلك العالم، وفضح نزوات أفراده، بعد أن كانت القيم الأبوية من قبل تقدم غطاء لكل سلوك وتصرف. في النهاية تمزّق العقد الرمزي الذي يحمي العائلة الأبوية، ذلك العقد القائم على الخوف، والتراتب، والاستئثار بالدور الأول، واختزال الأنوثة. مسار الأبوية الذكورية في صعوده وهبوطه يصبح أحد الرهانات الكبرى للشخصيات الفاعلة في النص، فمن الطاعة العمياء، إلى التمرد على الأبوية، ومحاكاتها بسخرية، إلى التحرر من سطوتها. هذا المسار الصاعد والمتنوع للأحداث يخفى دلالة عميقة: غياب التوازن، فالشخصيات التي كانت مأسورة داخل بيت الأب، وخاضعة لمفهومه، تتفكك روابطها، وتقع ضحية المنازعات، والاختيارات، والتجارب. تنتهي الرواية والعالم السردي للنص يعج باضطراب كامل يستحيل إعادة التوازن إليه.

تنطلق الأحداث من لحظة توازن وتنتهي بفوضى شاملة، تنتقل من البعد الفردي الأبوي للعلاقات الاجتماعية إلى البعد الشامل، والمتعدد، والجماعي، الذي لا يمكن السيطرة عليه، وإذا راقبنا جيدا نبرة السرد، ومسار الأحداث، وعلاقات الشخصيات فيما بينها، وتوسع المكان، وظهور الأجيال الجديدة، وانبثاق الأيدلوجيات المتناقضة، ترتسم أمامنا صورة انهيار عام لمنظومة متماسكة من القيم أكثر مما ترتسم صورة لقيم جديدة، فالسرد مشدود إلى التعبير عن مركز، تمثله الأبوية الذكورية، وبالخروج المتنامي عليها من قبل جيل الأبناء والأحفاد يتنامى إحساس بالعدمية، والضلال، والحيرة، والفوضى، حتى إن كثيرا من الشخصيات تظل عالقة في وسط معتم لاهي قادرة على المضي بإنتاج قيم جديدة، ولاهي قادرة على العودة إلى القيم التقليدية. انفراط عقد الأبوة، لا يدفع بعقد بديل، على العكس يوحي بانفراط خطير، غامض، لا مرجعية له. وكأن الشخصيات بلغت حافة الهاوية. التناقضات التي ما تنفك تتكاثر في نهاية الرواية لا تقترح بديلا، ولا توحي بأنها سوف تفرز نسقا مغايرا من القيم البديلة، فقد تصدع التماسك الابتدائي الذي يمثله أحمد عبد الجواد، وباتساع المكان وظهور الأجيال الجديدة، يتنامى حس عارم بالبوهيمية العامة، ليس البوهيمية الحسية فقط إنما الأيدلوجية، فكأن الخروج على نمط الأبوية المهيمن هو مروق عن أبوية مقدسة، وهو أمر سنجد تطويرا بالغ الدلالة له في "أولاد حارتنا" فيما بعد، ثم في "ملحمة الحرافيش". ولكن كيف يرسم السرد مسار ذلك الأفول في "الثلاثية"؟.

تبدأ أحداث العالم التخيلي في "الثلاثية" بانتظار أمينه لزوجها ليلا، وتنتهي بانتظارها الموت فاقدة الوعي. فكرة الانتظار الأنثوي جزء من هيمنة ثقافة الأبوة الذكورية، الأنثى في حالة انتظار، وهي تجسيد لوضع التابع، انتظار المرأة يشكل مدخلا مناسبا لفتح الأفق أمام

حالة الترقّب، ينفتح السرد بالمرأة التي تنتظر زوجها في وقت متأخر من الليل، ويمدّنا محفوظ بمعلومة مهمة تفيدنا في موضوع الانتظار. حينما تبدأ الأحداث السردية تكون "أمينه" في الأربعين من عمرها. ونكتشف أن السيد "أحمد عبد الجواد" تزوجها وهي دون الرابعة عشر من عمرها. مضى على انتظارها الليلي ربع قرن. ما الذي أفضى إليه انتظار "أمينه" اليومي كتابع لا يعرف الكلل في تبعيته، طوال هذه المدة، لشخص يمضي مستغرقا في متع الليل التي لا تنتهي؟ تضع الصفحات الأولى من الرواية الجواب الآتي "تفانت في الطاعة حتى كرهت أن تلومه على سهره، ولو في سرها، ووقر نفسها أن الرجولة الحقّة، والاستبداد، والسهر، إلى ما بعد منتصف الليل، صفات متلازمة لجوهر واحد"[24].

ما الجوهر الذي تشير إليه "أمينه" دون أن تسميه غير الأبوة الذكورية؟. لكي ترتسم صورة رجل حقيقي: ينبغي أن يكون ذكرا، ومستبدا، وحرا في سهره الليلي، وعلاقاته النسائية. لم تأت "أمينه" على واجبات الأبوة الأخرى، ففي انتظارها الطويل "وقر" في نفسها أن تلازم تلك الصفات حكر على الرجل، ولا ينبغي مساءلته عليها. الذكورة، والاستبداد، وحرية الرغبات الجسدية للرجال، وتحويل الجسد الأنثوي إلى موضوع للمتعة، كانت على الدوام الدعامات للثقافات التقليدية، فبها يرتقي الرجل من كونه كائنا طبيعيا إلى كونه فاعلا ذكوريا في مجتمع لا يرى تلك التمايزات بين أفراده، ويسكت عن سلوكهم، ولا يفكر بأسبابها. العمى، والصمت، والجهل، صفات تتلازم لكي تنبثق "الرجولة الحقّة" ولهذا تتكرس شخصية "أحمد عبد الجواد" على مستوى التفكير الواقعي المباشر في "الثلاثية" وتتكرس شخصية " الجبلاوي الكبير" في رواية" أولاد حارتنا" على مستوى التفكير الميتافيزيقي، وتتكرس شخصية "عاشور الناجي" في "ملحمة الحرافيش" على مستوى التفكير التجريدي.

يعيش "أحمد عبد الجواد" وحدة وتمزقا، تماسكا وانقساما، شأنه شأن النماذج الأبوية الكبيرة التي تعلن الفضائل وتخفي الرذائل "فهو "جبل وحده" و"وليس مثله أحد في الرجال"[25]، وهو النموذج المصفّى للذكورة، لكنه يعيش انشطارا متواصلا لا يعيه، كان" يخلع مزاحه" خارج البيت ليحتفظ بوقاره ومكانته. فكيف تتمرأى صورته هذه، صورة الرجل بوجوه كثيرة، أمام الآخرين؟ يفصّل محفوظ وجوه أحمد عبد الجواد المتعددة "وجه خاشع، خافض الجناح، تقطر التقوى والحب والرجاء من قسماته أمام الله، ووجه بسّام مشرق أمام أصحابه، ووجه حازم صارم أمام آل بيته" ويترتب على كل هذا أنه "لا الناس يعرفون السيد الذي يقيم في بيته، ولا أهل البيت يعرفون السيد الذي يعيش بين الناس" فقد "جمعت حياته شتّى المتناقضات التي تتراوح بين العبادة والفساد، وحازت جميعا

على رضاه على تناقضاتها دون أن يدعم هذا التناقض بسند من فلسفة ذاتية أو تدبير مما يصطنع الناس من ألوان الرياء "كان" يصادق فيفرط في مودته، ويعشق فيذوب في عشقه، ويسكر فيغرق في سكره، مخلصا صادقا في كل حال" .

وهو كما تصفه "زبيدة" رجل مظهره الوقار والتقوى، وباطنه الخلاعة والفجور" و"زير نساء وعبد شراب" و"قارح فاجر" و"الرجل الذي يفوح عرقه بالمجون والعربدة والطرب" و"لم ير في أية امرأة إلا جسدا" و"لعله تمنى لو كان الله قد خلق البنات على طبيعة لا تحتم الزواج، ولعله تمنّى في الأقل لو لم يكن أنجب إناثا قط" فإنجاب الإناث، كما يقول" سر لا حيلة لنا فيه" وهو الرجل" الصارم الجبار الرهيب التقي الورع الذي يقتل من حوله رعبا" وهو أب ذو" طبيعة خرقت المألوف من الطبائع" وقد أحلّ" لنفسه ما لا يحلّ لأحد من ذويه"[26].

الراوي العليم الذي يمثل قناع المؤلف، فيظهر وكأنه المؤلف الضمني للرواية، يجمل لنا هذا المزيج المركب لشخصية أحمد عبد الجواد" الذي كان يمارس الحياة، بكل تنوعاتها دون أن يكون" مثقل الضمير بإحساس خطيئة، أو وسواس قلق، فهو يمارس حقا منحته إياه الحياة، وكأنما لا تعارض بين حق الحياة على قلبه وحق الله على ضميره، فلم يشعر في ساعة من حياته بأنه بعيد عن الله أو عرضة لنقمته، وآخاه في السلام. أكان شخصين منفصلين في شخصية واحدة؟!. . أم كان اعتقاده في السماحة الإلهية بحيث لا يصدق أنها تحرم هاتيك المسرات حقا، وحتى في حال تحريمها فهي حرية بأن تعفو عن المذنبين ما لم تؤذ أحدا؟! الأرجح أنه كان يتلقى الحياة بقلبه وإحساسه دون ثمة تفكير وتأمل. وجد بنفسه غرائز قوية يطمح بعضها لله فراضها بالعبادة، ويتحفّز بعضها الآخر للذات فأرواها باللهو، وخلطها بنفسه جميعا آمنا مطمئنا دون أن يشق على نفسه بالتوفيق بينها" . وهو من" نجح في التوفيق بين" الحيوان المتهالك" على اللذات وبين" الإنسان" المتطلع إلى المبادئ العالية توفيقا ائتلافيا يجمعهما في وحدة منسجمة لا يطغى أحد طرفيها على الآخر، ويستقل كل منهما بحياته الخاصة في يسر وارتياح، كما وفق من قبل في الجمع بين التدين والغواية في وحدة خالية من الإحساس بالذنب والكبت معا" وبالإجمال فهو كما تصفه" جليلة" إحدى خليلاته" بركة فسق" ولهذا فإن بيته" يخضع خضوعا أعمى لإرادة عليا ذات سيطرة لا حدّ لها هي بالسيطرة الدينية أشبه"[27].

نوازع أحمد عبد الجواد أحالته إلى كائن باحث عن اللذة، والعلاقة الجنسية لديه هي خلاصة للمتعة[28] تلك الازدواجية تتجلّى بأفضل أشكالها في موقفه من الثورة ضد الإنجليز" طالما ملأته أخبار الإضراب والتخريب والمعارك أملا وإعجابا، ولكن الأمر يختلف كل الاختلاف إذا صدر عمل من هذه الأعمال عن ابن من أبنائه، كأنهم جنس قام بذاته خارج

نطاق التاريخ، هو وحده الذي يرسم لهم الحدود لا الثورة ولا الزمن ولا الناس، الثورة وأعمالها فضائل لاشك فيها ما دامت بعيدة عن بيته. . فإذا طرقت بابه، وإذا تهددت أمنه وسلامة وحياة أبنائه، تغير طعمها ولونها ومغزاها، انقلبت هوسا وجنونا وعقوقا وقلة أدب، فلتشتعل الثورة في الخارج وليشارك فيها هو بقلبه كله، وليبذل لها ما في وسعه من مال، وقد فعل ولكن البيت له وحده دون شريك، ومن تحدثه نفسه ـ فيه ـ بالاشتراك في الثورة فهو ثائر عليه هو لا على الإنجليز"[29].

دمج أحمد عبد الجواد بين الثورة على النظام الاستعماري والثورة على النظام الأبوي، واعتبرهما متلازمتين، فقد حال دون التعبير عن الموقف الوطني لابنه لأن ثورته يمكن أن تقوض النظامين المتواطئين، فالأب مساند للثورة باعتبارها انفعالا عاطفيا مثيرا للإعجاب، لكنه مناهض لها بوصفها تضحية تهدف إلى الاستقلال. تصبح الثورة تمردا، وهوسا، وجنونا، وعقوقا، حينما ينخرط فيها أحد أبنائه/ أتباعه، لأنه هو الذي "يرسم لهم الحدود، لا الثورة، ولا الزمن، ولا الناس" فالخروج يكون عليه وليس على المستعمِر. يعتقد أحمد عبد الجواد أن الانخراط في الثورة سيفضي إلى تفكك عرى الهيمنة الأبوية، فهو ينقل الفعل من مستوى الثورة على الاستعمار الخارجي إلى مستوى التمرد على الاستعمار الأبوي، وكما أن المستعمِر لا يقبل شريكا، فأحمد عبد الجواد، بوصفه ممثلا للنظام الأبوي، لا يقبل شريكا له في بيته، ومَن يقرر الثورة على الإنجليز إنما يثور على سلطته الأبوية.

ثمة تواطؤ بين الأبوية والاستعمار، فكما أن الاستعمار لا يقبل تحرر الشعوب، لا تقبل الأبوية حرية أتباعها، ففكرة التبعية حاضرة في كل من السياسات الاستعمارية والأبوية على حد سواء، ومن يتمرّد عليهما لا يقبل كثائر، إنما يوصف بأنه مخرب، ومتمرد، وعاص، ولهذا يتعثر "فهمي" في ثورته، لأن الأبوية تحول دون إطلاق ثورته ضد الاستعمار، فالخوف والتردد يلازمانه، لأن الأبوية مسخت ثورته الداخلية كتابع لها، ولهذا يدفع حياته ثمنا للخروج على الأبوية، أكثر مما يكون ضحية للاستعمار. وفي نهاية المطاف يجد كل من الاستعمار والنظام الأبوي نفسيهما في مواجهة تمرّد شامل يخوضه التابعون، وتنتهي "الثلاثية" وقد تلاشت هيمنة الاستعمار والأبوية على حد سواء، لكن فوضى شاملة على مستوى الانتماءات، والصراعات، والقيم، والعلاقات، والمصالح، تنبئ بأن عالم الثلاثية، باعتباره عالما تمثيليا للمجتمع المصري، اتجه إلى مرحلة مضطربة، تحتمل كثيرا من الأخطار!.

اختزل محفوظ في "الثلاثية" مسارا تاريخيا لأسرة تعيش بين عصرين، ورؤيتين، وطرازين مختلفين من طرز الحياة، طراز يتصل بنمط القيم في القرون الوسطى، وطراز يتصل بالعصر الحديث، وهو أمر كان المويلحي في "حديث عيسى بن هشام" أثاره بصورة

عميقة، حينما قام بتمثيل التحولات الاجتماعية في نهاية القرن التاسع عشر، لكن المشهد السردي الشامل الذي رسمه محفوظ في "الثلاثية" أكثر أهمية وتنوعا. تبدأ الثلاثية بأسرة تنتمي في علاقاتها إلى القرون الوسطى، حيث الطاعة العمياء للأب، والسيادة المطلقة له، والخضوع الكامل للقيم التي يحملها، ويظهر مجتمع الحريم، والجواري اللواتي يلحقن بسيداتهن عند زواجهن، والشخصيات النسوية مبرقعة، محتجبة، ليس لهن إي تطلع سوى الزواج، والجواري تابعات لهن (نور، سويدان، جلجل) والغواني يسعين في إشباع لذات الرجال، والآباء يبحثون عن ترابطات للارتقاء بالمستوى الاجتماعي عبر مصاهرات من الطبقات العليا، أو ما تبقى منها، كما يظهر في ربط الأسرة ببقايا الأرستقراطية التركية، حينما يوافق الأب على زواج الابنتين خديجة وعائشة من عائلة "آل شوكت" وياسين من عائلة "آل عفت" الرواية تشير بوضوح إلى أن الطبقات العليا، ممثلة بالأسر الكبيرة، ذات الأصول التركية، كعائلة "آل شوكت" "كانت تحتقر التعليم لأنها مكتفية لا حاجة لها به"[30]. إلى ذلك حضور فكرة عزل النساء وحرمانهن من أي نوع من الاختلاط، حتى أن الأب يقرر منع الأم من حضور جنازة ابنها فهمي، إثر مقتله، والمشاركة في نعشه[31] كما أن الزواجات للذكور والإناث تتم في وسط اجتماعي مغلق ودون أي تعارف مسبق، مثل زواج عائشة وزواج ياسين. ويفهم زواج البنات على أنه نوع من الانتهاك، وربما الاغتصاب، فالغضب يلازم أحمد عبد الجواد عند تزويج ابنتيه، فكأن شرفه انتهك، فيلازمه إحساس داخلي بالتبرم، لا يتبدد إلا ليلا في مجالس بنات الهوى.

التربية الأبوية التقليدية الصارمة أحالت أسرة أحمد عبد الجواد إلى أسرة خائفة وسلبية، فالطاعة العمياء، والخوف، والمواربة في المواقف، سلوك شائع، ففهمي كان سلبيا، فبين زملائه الثائرين كان يتأخر أو يلوذ مرتعدا بمكان آمن عند مواجهة الإنجليز، والخوف المستبد به يحول دون الانخراط الكامل في ثورته لأنه خاضع لنظام يحول دون التصريح بموقفه ضد الاستعمار "كانت أعمال البطولة تتراءى لعينيه باهرة تخطف الأبصار، وطالما أنصت إلى نداء باطني يهيب به إلى الإقدام والتأسي بالأبطال، ولكن كانت تخذله أعصابه في اللحظة الحاسمة، فما أن تنحسر موجة المعركة حتى يجد نفسه في المؤخرة إن لم يكن مختبئا أو هاربا"[32] ويقتل في الوقت الذي يتبلور وعيه بهذا الخوف وأسبابه، وكأن القتل هو عقاب للخروج على النظامين الأبوي ـ الاستعماري. فكرة الوطنية لصيقة بالذكورة، وهي، كما تذهب "سينيثا إنلو" نبعت بالأساس من وسط عالم مذكّر في تطلعاته، وطموحاته، وآماله، وذاكرته، واستبعدت فيه النساء[33].

لكن انغلاق الأبوية على قيم الطاعة يحول دون أن تتفجر قوى الابن الوطنية، إلا ويكون الموت ثمنا لذلك، ومثل هذا السلوك المشوب بالحيرة والخوف والتردد يعم الأسرة

بكاملها: أمينه، ياسين، عائشة، خديجة. ويتوارى بمرور الزمن مع جيل الأحفاد، فالوحيد الذي يتصرف بمنأى عن كل هذا هو الأب، الذي يمارس مواربة أكبر وأشمل وأكثر خطورة: انقسام الوعي وعدم إدراك التناقضات السلوكية والقيمية، فالأب الذي يحتكر الفضائل علنا في النهار، يهدرها في الليل بين الغواني. والحق فالمتلقي يشعر باختناق، شأنه شأن أسرة عبد الجواد، بحضور الأب، فخروجه من البيت صباحا إلى العمل يحدث ارتياحا" كارتياح الأسير إلى صليل السلاسل، وهي تنفك عن يديه وقدميه"[34] إلى درجة لا يرى فيها كمال، الابن الأصغر لأحمد عبد الجواد، والأكثر وعيا في الأسرة، إمكانية "تصور عالم لا يوجد فيه الأب"[35]. ويكشف السرد الرتيب، والمتدرّج، والتفصيلي، بعمق طبيعة المجتمع التقليدي الذي يراعي الحدود الطبقية الفئوية والأسرية في علاقاته اليومية.

تلوح بدايات التمرد على النظام الأبوي حينما يُفضح السلوك المزدوج للأب، يكتشف ذلك ياسين أولا، ثم كمال بعد ذلك، لكن النساء: أمينه، وخديجة، وعائشة، يتوهمن استقامة الأب إلى النهاية، فلا يمكن تصور بقعة معتمة في صفحة الأبوة الناصعة البياض، تلك الأبوة التي تتقن زرع القهر في قلوب النساء عبر تكريس العبودية المطلقة. يبدأ التهديد من الداخل، زواج البنات والأبناء يوسع البعد المكاني لحركة الشخصيات، لم يعد "بين القصرين" مكانا يفي بالحركة المطلوبة، فالأب يصر على أن يكون ضيق المكان جزءا من فلسفة الحجب التي يؤمن بها، حتى البيت رتبت أدواره ليكون هو في الأعلى.

يحدث الزواج خلخلة واضحة في مفهوم الحجر المفروض على الأسرة، والمروقات السافرة والمتهتّكة التي يمارسها ياسين وزوجته تعمّق ذلك. ويتوسع هذا الرتق في الجزء الثاني من الثلاثية، حينما يبادر كمال إلى إقامة علاقات خاصة بالوسط الأرستقراطي المتعلم تعليما غربيا، وهو غير بقايا الأرستقراطية التركية التي حرص الأب على مصاهرتها، ويتكرس مظهر من مظاهر الخروج على الأبوية، حينما يفكر كمال بإجراء قطيعة مع ارتباطاته الاجتماعية والدينية عبر إيمانه المطلق بالعلم والفلسفة، فينتهي إلى ضرب جديد من الاعتقاد" إني ضقت بالأساطير ذرعا، غير أني في خضم الموج العاتي عثرت على صخرة مثلثة الأضلاع سأدعوها من الآن صخرة العلم والفلسفة والمثل الأعلى، لا تقل إن الفلسفة كالدين أسطورية المزاج، فالحق أنها تقوم على دعائم ثابتة من العلوم وتتجه إلى غايتها. أما الفن فمتعة سامية وامتداد للحياة غير أن مطمعي أبعد من الفن منالا لأنه لا يرتوي إلا بالحقيقة "[36].

لكن هيبة الأبوية تتفتت حينما تصبح موضوعا لسخرية أولاده السكارى "ياسين" و"كمال" في إحدى الحانات، فالتدمير الذاتي للأبوية ينبثق من الداخل. يُظهر كمال جزعا عميقا بمفهوم الأبوة، والنص الطويل الآتي يبين ذلك، وهو حوار داخلي

منحبس في نفس حائرة لم تكتسب بعد درجة استقلالها "أبي! دعني أكاشفك بما في نفسي: لست ساخطا على ما تكشف لي من شخصك، فإن ما كنت أجهله منك أحب إليّ مما كنت أعرف. إني معجب بلطفك، وظرفك، ومجونك، وعربدتك، ومغامراتك، ذلك الجانب الدميث منك الذي يعشقه جميع عارفيه، وهو إن دل على شيء فعلى حيويتك وهيامك بالحياة والناس، لكني أسائلك لم ارتضيت أن تطالعنا بهذا القناع الفظ المخيف؟. لا تعتل بأصول التربية فأنت أجهل الناس بها.. فما فعلت إلا أن آذيتنا كثيرا وعذبتنا كثيرا بجهل لا يشفع لك فيه حسن نيتك.. لم نعرفك صديقا كما عرفك الغرباء، ولكن عرفناك حاكما مستبدا شرسا طاغية، كأنما كنت أول مقصود بالمثل القائل "عدو عاقل خير من صديق جاهل" لذا سأكره الجهل أكثر من أي شرّ في الحياة، فهو المفسد لكل شيء حتى الأبوة المقدسة، خير منك أب له نصف جهلك ونصف حبك لأبنائك.. غير أني ما زلت أحبك وأعجب بك حتى بعد أن زايلتك صفات الألوهية التي توهمتها فيما مضى عيناي المسحورتان. أجل لم تعد قوتك إلا أسطورة.. لكن لست وحدك الذي تغيرت فكرته، الله نفسه لم يعد الله الذي عبدته قديما، إني أغربل صفات ذاته لأنقيها من الجبروت والاستبداد والقهر والدكتاتورية وسائر الغرائز البشرية... قررت أن أضع حدا لاستبدادك، استبدادك الذي يغشاني كما يغشاني هذا الظلام المحيط.. لأقول لك إني قررت أن أضع حدا لاستبدادك، لا بالتحدي والعصيان فإنك أكرم على نفسي من أن أفعل بك هذا، ولكن بالهجرة!. أجل لأهاجرن من بيتك حال أقف على قدمي، وفي أحياء القاهرة متسع لكل مضطهد" (37).

يستمر كمال في مناجاته، وينتهي برفض مفهوم الأسرة، ويقترح أن يتحرر الإنسان من سيطرة الأسرة "هذه الحفرة التي يتجمع فيها الماء الآسن" ويقترح أن "تزول الأبوة والأمومة" ويختم بالقول "هبني وطنا بلا تاريخ، وحياة بلا ماض" (38).

5. الدنس وانهيار النسق الأبوي.

فكرة الدنس تسرّع في تدمير صورة الأب، فالعلاقة المزدوجة والمعقّدة التي يقيمها كل من الأب وياسين مع زنوبة، تدفع بمفهوم الأبوة إلى حافة الخطر، إذ إنها تسحب الشرعية الأخلاقية عنها، ومبالغة ياسين في اشتهاء زنوبة إنما تستبطن انتقاما مبهما من مفهوم الأبوة. ولكن هل كان الاستغراق بالدنس يقتصر فقط على التردد الدائم على بيوت اللذة؟ الواقع إن ارتياد أحمد عبد الجواد لمجالس الغواني كان من أخف أشكال الدنس في الثلاثية، من الصحيح أنه يمضي أربعين سنة في صحبة الغواني، باستثناء السنوات الخمس التي ينقطع فيها إثر مقتل فهمي، لكن الرواية تمور بأشكال كثيرة من الدنس.

يلاحظ بداية أن العالم التخيلي للرواية ينفتح على مسارين، مسار أول ينعقد حول مفهوم المتعة، ويمثله أحمد عبد الجواد وجليلة وزبيدة ومحمد عفت وعلي عبد الرحيم. ومسار ثان ينعقد حول مفهوم الأبوة، وتمثله أسرة أحمد عبد الجواد. هذان المساران المتوازيان يتعرضان لهزة عنيفة حينما تظهر زنوبة، التي تريد الانتقال من المسار الأول إلى الثاني، تريد أن تتحول من غانية إلى زوجة، أحمد عبد الجواد صارم في الفصل بين المسارين، القيم التي يمتثل لها، ويتبناها، ويتحرك ضمن أسوارها المغلقة لا تسمح بخلط المسارين، ظهور زنوبة يخلخل النظام الأبوي. في الأخير نجحت زنوبة في مسعاها فأطاحت بالنظام حينما أصبحت جزءا من الأسرة الكبيرة: زوجة للابن الأكبر ياسين. يريد أحمد عبد الجواد لزنوبة أن تظل موضوعا للمتعة، فيما هي تريد الانتقال إلى وضع إنساني آخر تتخلص به من الخطأ الأخلاقي الذي سقطت فيه، لكنه مدفوعا بمفهوم الأبوة الذكورية لا يتقبل هذا الانتقال، ولا يقر بهذا التغيير، ولا يسمح له أن يتحقق، يعيش صراعا بين دوافعه الغريزية ودوافعه القيمية، يقبل كل شروطها إلا الزواج، يغدق عليها بكل شيء لكنها تأبى منح جسدها إلا عبر علاقة شرعية، ومع أن الضعف والانهيار يلوحان في أفق الأحداث، انهيار أحمد عبد الجواد وضعفه، لكنه يرتعد ذعرا كلّما فكر أنها ستكون زوجته، لا يمكن أن يتحول موضوع المتعة الحرّة المكشوفة إلى جزء صميمي من الأسرة الأبوية، فالنساء ينبغي أن يكنّ إما طائعات، خانعات، تابعات، أو غانيات، مهيّجات للذات والرغبات من أجل إشباع الفحولة. وبدل أن يتوقف المساران، ويبقيا متوازيين، يدفع محفوظ بمحاولة زنوبة إلى نهاية أخرى، لكي تُضرب القيم الأبوية في الصميم، تلك هي فكرة الدنس، والمشاركة في امتلاك جسد المرأة.

مثّل ياسين أحد المحركات الكبرى لمسار السرد في الثلاثية، الصورة والمهمّشة له تخفي دورا كبيرا، فهو تجسيد مضخم للجانب الخفي من شخصية أبيه، وجود ياسين المتعهّر يذكّر المتلقّي بالممارسات الخفية لأبيه. لا يوقّر ياسين أيا من قيم الأب، على العكس من ذلك، فهو يسعى بكل جهده لفضح سلوكه، والسخرية المبطنة منه. ويعمق السرد الصورة الشهوانية المتهورة لياسين، فهو "صاحب شهوة عمياء" و "حيوان أعمى" و "وكل امرأة عنده رغيبة" والحب لديه هو "الشهوة العمياء" وهو بوهيمي النزعة، شهواني الطباع "كالكلب يلتهم ما يصادفه في القمامة"[39].

استغرق ياسين في شهوات شبه منحطة، فتشهّى الخادمات العجائز، كأم حنفي، والجواري السود مثل نور، وضاربة الرمل، وبائعة الدوم، وانتهى باصطياد الأرامل المسنات، والخادمات الخليعات، وعلى غرار أبيه شكّل عصبة من الماجنين يلتقون للسهر في "حانة النجمة"[40] وكان يدرك تماما بأن الزوجة "ليست المفتاح السحري لدنيا

المرأة" وأن "الزواج أكبر خدعة، والزوجة تنقلب بعد أشهر إلى شربة زيت خروع" وهو يرغب" بالمرأة لذاتها، لا لمعانيها، ولا ألوانها" و"كل امرأة لعنة قذرة. . لا تدري امرأة ما العفة إلا حين تنتفي أسباب الزنا"[41]. وأبدى رغبة جنسية معلنة بأم زوجته أكثر من الزوجة نفسها، حينما تقدّم لخطبة "مريم"، فسرعان ما أهمل الابنة، وأقام علاقة جسدية بالأم "بهيجة". وهذه الأم التي كانت على علاقة جسدية بأبيه، وتتفجر نزواته الشهوانية في سياقات لا تحتمل، كرغبته العارمة بالجارية نور حينما كان الإنجليز يرابطون جوار البيت، ويحتلون الحارة، ومداهمته للخادمة أم حنفي في الحجرة السفلية وهي نائمة، وهو ملول بما له، راغب بما ليس له. وبالإجمال فهو صورة مضخمة للجانب السري، وغير المعلن، من أبيه.

هذه الصفات التي حازها ياسين جعلته قادرا على التمتع المتنوّع، وغير الشرعي، دونما تأنيب داخلي، وهو مصمم على تدمير القيم الأبوية. توضع كل هذه الصفات في سياق تهديم الأبوة في الوقت الذي يضرب التصابي الأبَ في الصميم، تصابيه بزنوبة الذي مزقه إلى شطرين بين الاندفاع للاستغراق بمتعه والحفاظ على قيمه الأبوية، في هذه الحالة المريعة من التردد والإقدام، حيث يتوارى الآخرون جميعهم باستثناء أحمد عبد الجواد وزنوبة، خلال صفحات كثيرة[42].

عمّق ياسين فكرة الدنس حينما أقام هو الآخر علاقة جسدية بزنوبة، مع معرفته المسبقة بأنها خليلة لأبيه، وإحدى الفاعلات في مجالس الأنس. يريد ياسين الانتقام من أبيه عبر علاقة آثمة مع عشيقته. توضع الأبوة في ميزان المتعة، فيلتقي الأب والابن على جسد أنثوي واحد، أحدهما مسكون بالرغبة والآخر مسكون بالانتقام. ومع هذا فإن الاختلاف بين الاثنين ما زال كبيرا. يقترف الابن الرذائل عارفا بها، ومتهالكا من أجلها، فيما يقترفها الأب متعففا، ومتخيلا أنها تكمل دوره الأبوي الذكوري، ومع أن الابن هو الذي سيفوز بزنوبة، لكن السرد التفسيري، الذي يقدم الأب متذللا تحت سياط الشهوة، لا يسمح للأبوة باقتراف خطأ أخلاقي فادح كالزواج من عشيقة الابن، فالأبوية تقي من السقوط المريع، فيما البنوة لا تأبه بالقيم الرمزية، وتتطلع إلى تخريبها. ولكن صراع الذكور حول الإناث كفرائس ليس هو الوحيد الحاضر في سياق السرد، فالثلاثية تعرض نمطين من النساء: نمط النساء الامتثاليات، المستلبات، المستسلمات، ومثالهن "أمينه". ونمط الشهوانيات، الشرسات، الداعرات، الراغبات، مثل زبيدة، وجليلة، وبهيجة، ومن هذين النمطين تنبثق زنوبة، فهي تنخرط بعلاقة جسدية مع الأب والابن، لكنها تخطط للزواج من أحدهما، وقد نجحت في الاستئثار بالابن بعد أن عجزت عن نيل الأب. أرادت زنوبة الانتقال من عوامة اللذة إلى بيت الأبوّة،

وتطلّعت إلى اختراق النظام الأبوي عبر البنوّة، وحلمت في أن تكون جزءا منه، فهو النظام الذي يوفر الأمان والطمأنينة لها.

فكرة الدنس التي هزّت ركائز القيم الأبوية، ولم تتوقف تلك الفكرة عند حدود التنازع بين الأب والابن على جسد زنوبة، بل أخذت مسارا آخر بعد أن حاز ياسين عليها، وقع الدنس هذه المرة في المشاركة الجسدية التي أقامها ياسين وكمال مع الغانية "وردة". في الحالة الأولى تشارك الأب والابن بجسد زنوبة، وفي الحالة الثانية تشارك الأخوان بجسد وردة، فظهر ياسين وسيطا في الدنس، فمن خلاله انتقل من الأب إلى الابن، فهو المشارك لهما في المرأتين. ومع أن (كمال) بدا مهووسا بالثقافة، وبالتهويمات الخيالية، لكن صورته ارتسمت في الرواية كفتى من الجيل الضائع، الذي تصدمه الأرستقراطية الجديدة في علاقاتها المتحررة، وسلوكها الغامض، فخيّل إليه أنه سيكون جزءا منها، لكن تربيته التقليدية اصطدمت بالتحرر العام لتلك الأرستقراطية، فانكفأ على نفسه، وراح يتآكل شيئا فشيئا، محبطا بين الغواني والحانات.

وجد كمال نفسه أكثر تحرّرا من عائلته الأبوية لكنه كان أكثر تحفظا من الأرستقراطية الجديدة التي اندرج في هامشها، فشرع يبحث عمّن يواسيه بشخص البغي "عطية" في ماخور تديره "جليلة" وهي "مطلقة ذات بنين، تغطي كآبتها المعتمة بالعربدة، وتمتص الليالي النهمة أنوثتها وإنسانيتها دون مبالاة"[43]. يذكّر سلوك كمال بسلوك أبيه، فكل منهما اتخذ من "جليلة" وسيطا لعلاقات غير شرعية مع "زنوبة" و"عطية". أحدث ذلك أزمة في صلب القيم الأبوية. ويرى "بوحديبة" أن ذلك يعود إلى عجز الذكر، شبه المرضي، عن الخلاص من سراب المرأة الأخرى المنافسة، وإعادة اكتشاف الوحدة الأساسية في الأنثى الخالدة، فالالتقاء على جسد امرأة منافسة يخلق رباطا قويا وعميقا بين الرجال من أجيال مختلفة[44].

يتم التعارف الذكوري بين الأب وابنه، وبين الأبناء، على أجساد نسوية مشتركة، فيدهمهم زهو الاكتشاف، والفحولة، والمشاركة، وفيما يتفاعل الذكور حول وليمة الجسد الأنثوي، تترنّح الأبوية لأن الدنس يضيء ظلماتها، ويضعها تحت مجهر البوهيمية المباشرة التي تزيل الحدود القيمية، وتفضح النزوات البشرية المشتركة لدى الذكور، فتتوارى صورة الأب، في الجزء الأخير من الثلاثية، ويستأثر الأحفاد بالفضاء السردي للأحداث (=رضوان، وعبد المنعم، وأحمد) ويحلّ الجدل حول المفاهيم الكبرى والتشكيك بها، كالأيمان والإلحاد، والعلاقة بين المسلمين والأقباط، والأحزاب الدينية والعلمانية، محل العلاقات التقليدية التي رسمها السرد في مطلع الرواية. وفيما بدأت الرواية بالحرص على الانتساب العائلي والانتماء الطبقي انتهت إلى أن القيمة تكمن في الوظيفة والشهادة الدراسية. وإثر موت الأب مباشرة يتحول السرد من الصيغة الموضوعية إلى الصيغة الذاتية[45]، وهي المرة

الوحيد التي يكون السرد الذاتي فيها على لسان "أمينه" وهي تستعيد عبر المناجاة الذاتية تاريخ الأسرة بصورة تداعيات حرة متناثرة(46). وينتهي الأمر بانهيار القيم الموروثة للأسرة، فالحفيد "أحمد" يصبح ماركسيا ويتزوج ماركسية هي "سوسن حماد"، ويطيح الحفيد الآخر "عبد المنعم" وهو من الأخوان المسلمين، بالمجد المعلن للأسرة، حينما يرغب الزواج من "كريمة" ابنة الغانية "زنوبة".

تستأثر الذكورة بالمقام الأول في العالم التخيلي للرواية، لكنها ذكورة تتلاشى بمرور الزمن بفعل التأزم الداخلي فيها، وبفعل تواري دور الأب، وبفعل نوازع الدنس المنطلقة من عقالها بين الرجال، وبفعل التمرّد الذي يبديه جيل الأحفاد، رجالا ونساء، على التركة الأبوية، وتكون النتيجة ظهور فئة نسوية غير فئتي الأنثى الامتثالية، التي مسختها الأبوة إلى تبعية مطلقة، والأنثى الشهوانية الهادفة إلى إشباع الذكور، وتمثلها الغواني اللواتي يذكّرن بالجواري في الأدب القديم. تظهر نساء يتمرّدن على هذا التصنيف الأبوي كـ"سوسن حمّاد" وسواها من الحاملات لقيم فردية، وأيدلوجية جديدة، وكلّما مضت الأحداث أدى انهيار الأبوية الذكورية إلى استئثار الأنوثة بالمكانة الواضحة في العالم التخيلي، فاستمرارية النسب تأتي من النساء وليس من الرجال، والأحفاد الفاعلون في الأقسام الأخيرة من الرواية هم أولاد خديجة من نسل "آل شوكت" وليس من أولاد أحمد عبد الجواد الذكور باستثناء رضوان الذي ينتهي شاذا. يتوقف النسب الذكوري للأب من أبنائه، وهو من شروط الأبوية، ويستمر ببناته، فالنسب أنثوي في الثلاثية وليس ذكوريا، ولكن هذه ليست ميزة بذاتها في النظام الثقافي الأبوي، لأن النساء فيه يلعبن دور الوسائط الحافظة للنوع، والقيم، والعلاقات التقليدية، ويبدون منفعلات ولسن فاعلات، وعلى الرغم من ذلك يقع حراك لا يمكن إغفاله في بنية العلاقات العامة للشخصيات، تختلف جذريا عن نمط العلاقات التي بدأت الرواية بها.

في النظام الأبوي تدفع المرأة دائما ثمن مخالفة سنن الرجل، تدهس أمينه بالسيارة لأنها خرجت دون أذن زوجها، فالدهشة الغامرة بالفرح المشوب بالتوجس الذي تشعر به أمينه، وهي تطوف بجوار مسجد الحسين لا يمر إلا عبر عقاب جسدي، كسر عظم الترقوة بحادث سيارة، ومع أن ياسين هو الذي أغراها بالخروج فهي التي دفعت الثمن، وما أن يعلم الزوج بخلفيات الحادث حتى يستشيط غضبا، لكنه لا ينثني عن الالتحاق في اليوم نفسه بمجلس الغواني، فالكارثة الأسرية لا تحول دون متعة الذكر، المكان الذي يغادر إليه الزوج هو مجلس الأنس اليومي، أما المكان الذي طافت فيه الزوجة فهو مكان مقدس. تتخطّى حرية الأب الحدود الخاصة بثنائية المدنس والمقدس، فعقاب أمينه سواء في الأذى الجسدي الذي لحق بها، أو في التقريع الذي نالته، يأتي مكافئا للخروج على الأنظمة الأبوية التي تشترط

الموافقة المسبقة على كل فعل تقوم به الأنثى، أما الانغماس بالمتع الجسدية فيكون استغراقا للذكر في أفعال تخرق المقدس الذي انجذبت الزوجة إليه بحسن نية تبركا. تجني المرأة عقابين، ويكافأ الرجل بالمزيد من المتع. تراتبية العلاقات، والمكانة، والمواقع، كما تجلّت في بيت أحمد عبد الجواد نظّمت في مطلع الرواية استنادا إلى أهمية الذكورة، وأعيد النظر فيها جذريا، بعد ذلك، إذ تنتهي الرواية في بيت "آل شوكت" وقد قسّم تبعا للانتماءات الأيدلوجية والدينية للشخصيات، الدور الأرضي يسكنه الماركسيون: أحمد إبراهيم، وسوسن حماد حيث صار بيتهما منتدى للماركسيين، فيما الدور الأعلى الخاص بعبد المنعم إبراهيم وكريمة أصبح ملتقى للإخوان المسلمين، يعاد ترتيب المكان ليس في ضوء القيم التقليدية إنما في ضوء المفاهيم الأيدلوجية الخاصة بالبنية التحتية والبنية الفوقية: المجتمع والدين[47].

يقع تخلخل في نظام القيم التي كان أحمد عبد الجواد السند الداعم لها، وتصاب الأسرة بصدمة حينما يختار جيل الأحفاد سلوكا لا يتصل بالقيم الأبوية التي رسخها الأب. يتزوج الحفيد عبد المنعم إبراهيم شوكت، وهو من الأخوان المسلمين من كريمة ابنة زنوبة الغانية والعوّادة، وزوجة خاله ياسين، فلا يرى الحفيد مانعا من الزواج من ابنة غانية سابقة، أخوه الآخر أحمد إبراهيم شوكت، الماركسي المذهب والانتماء، يمر بنفس تجربة خاله كمال، يحب عايدة، ثم علوية صبري، لكنهما ترفضانه.

وفي الحالتين يتم الاستغناء عن شفافية الحب مقابل توفر المستوى المادي الرفيع الذي تطالب به المرأة، تقرن الأنوثة بالمال، فيتزوج الماركسية سوسن حماد في تظاهر واضح ضد قيم الأسرة، ويكشفان عن عدم إيمانها الديني، وتقدم سوسن وجهة نظر جريئة بالإسلام والاشتراكية "قد يكون في الإسلام اشتراكية، لكنها اشتراكية خيالية كالتي بشّر بها توماس مور، ولويس بلان، وسان سيمون، إنه يبحث عن حل للظلم الاجتماعي في ضمير الإنسان بينا أن الحل موجود في تطور المجتمع نفسه، إنه لا ينظر إلى طبقات المجتمع ولكن إلى أفراده، وليس فيه بطبيعة الحال أية فكرة عن الاشتراكية العلمية، فضلا عن هذا فتعاليم الإسلام تستند إلى ميتافيزيقيا أسطورية تلعب فيها الملائكة دورا خطيرا، لا ينبغي أن نبحث عن حلول لمشكلات حاضرنا في الماضي البعيد". ويرى زوجها أن أسرته معقّدة لأنها أسرة برجوازية، وهي "تحتاج إلى محلّل نفسي بارع يشفيها من كافة عللها، محلّل له قوة التاريخ".

ينتهي كمال، وهو في الأربعين، كما كان أبوه بصحبة الغواني، متصابيا يرابط أمام دار "بدور شداد" التي تصغره بعشرين سنة، في نوع من التعلق الاستعادي المرضي بأختها الكبرى "عايدة"[48] بما يذكّر بتعلق أبيه بزنوبة من قبل، وينتهي الأمر به في ماخور تديره

جليلة، وقد وقع في غرام البغي "عطية" فالإخفاق المريع بسبب رفض عائدة له، يدفع به لإعادة التوازن مع أختها، في ممارسة صبيانية، تنتهي به إلى المواخير الليلية. وتصاب زبيدة بالجنون والإدمان على الكوكايين، وتتوب جليلة مكفرة عن ماضيها، ويشق رضوان ياسين أحمد عبد الجواد طريقه دارسا للقانون، وشاذا، ومرتبطا بعلاقة مثلية مع عبد الرحيم باشا عيسى، الشيخ، الأعزب، المتهتك، بعد أن يستدرج إلى بيت الأخير بوساطة حلمي عزت الذي يتراءى وكأنه قواد.

تختل البنية الطبقية الموروثة في مجتمع الرواية، ففؤاد الحمزاوي يرتقي بمنصبه كوكيل نيابة من الحضيض إلى الطبقة العليا، بعد أن كان مجرد صبي في وكالة أحمد عبد الجواد يساعد أبيه في الأعمال اليومية، وبالمقابل يتردّى موقع كمال من الأعلى إلى الحضيض فيصبح معلم أطفال، بعد أن كان يمنّي نفسه حالما بالأرستقراطية الحديثة من خلال علاقته المتخيّلة بعائدة شداد التي تهمله، وتقترن برجل طبقتها وترحل إلى باريس.

شيوع الشذوذ، والإلحاد، ونقد الدين، والزواج من الغواني، والانهيارات الطبقية الشديدة، كانت أمورا لا تحتمل في بداية الرواية، فيما أصبحت واقعا مكرسا في نهايتها. وتبلغ المفارقة أقصاها حينما يعرض محفوظ تماثلا ساخرا بين طقوس اللذة وطقوس العبادة، ومع أن كل شيء يبدو ثابتا في مطلع الرواية، فإن التحولات تكتسح العالم السردي، يختفي المصباح القديم، ويظهر الكهربائي، والأسطوانات الممغنطة، والسينما، وسيارات الأجرة، وتختفي الجواري، وتنكشف الوجوه، وتختفي البراقع، وتتكاثر الحوارات، والتداعيات، والمناجاة الذاتية، بدل السرد التفسيري الموضوعي، وبدل الزواجات المباشرة القسرية المعتمة القائمة على المصالح الطبقية، والأسرية، تطوف بالرواية علاقات حب رومنسية، كالعلاقة بين كمال وعايدة شداد، ويتم تعاطي الخمرة، وأكل لحم الخنزير أسفل الهرم، ويتحلّل التزمت التقليدي، وبه يستبدل خليط من الممارسات غير المحددة، وتهيمن السجالات الدينية والسياسية والاجتماعية بدل الأحاديث المقتضبة الوقورة في مطلع الرواية. يقع انشقاق في صميم الأسرة بين الانتماءين الماركسي والإسلامي.

تكرّس الثلاثية احتفاء كاملا برغبات الذكور وتطلعاتهم، ومشاعرهم، وهواجسهم، لكنها تكاد تهمل الإناث من كل ذلك، فباستثناء الغواني لا نكاد نعثر، طوال أكثر من ألف صفحة، على إشارات دالة وعميقة تسمو بالرغبات الأنثوية، فالرواية تكرس بصورة شبه مطلقة قيم الذكورة، والنزوات الأنثوية المتناثرة فيها تأتي في سياق استثارة الفحولة تجاه الأنثى الشهية التي بعربدتها تشحذ رغبات الذكر، على غرار المرويات السردية، وكتب الشبق القديمة، ولا نجد حبا أنثويا سويا. المرأة تتوزع بين خنوع كامل لرجل يطفئ في جسدها أي رغبة سوية تقوم على المشاركة، أو هي غانية وظيفتها تنشيط الفحولة عبر متع العربدة

والإثارة السخية، والتهتّك، والأجيال الطالعة في نهاية الثلاثية ينحصر اهتمامهم بالمراكز الوظيفية، والانتماءات الأيدلوجية، أكثر من الامتثال للقيم الأبوية، ولهذا فالسرد لا يكرس لهم موقعا كالذي ظهر في حالة أحمد عبد الجواد وأمينه، فهؤلاء نماذج قيمية، فيما الأجيال الجديدة خليط إنساني مشغول بالطموح الفردي، وخلاصه لا يكمن بالانتماء إلى قيم الأبوية إنما بالتيارات الأيدلوجية، دينية كانت أو إلحادية، ومع أنه يقع انفصام بين القيم التي يحملها جيل الآباء، وقيم الأحفاد، وكل ينكفئ على نفسه في نوع من المنافحة الخاصة به، لكن السرد الموضوعي ينهار بانهيار القيم الأبوية، وينبثق السرد الذاتي الذي يعبر عن القيم الفردية مباشرة، ويستكشف دواخل الشخصيات دون وسيط، تقل تدخلات الراوي العليم، وتتوارى شروحات المؤلف الضمني، وتختفي تلك المشاهد البارعة في تصويرها لجلسات الأنس الليلية ـ وهي الأكثر حيوية في الثلاثية ـ وتحل محلها المشاهد الحوارية والتأملية، ويكاد يختفي السرد التفسيري في الأقسام الأخيرة من الرواية.

6. الأبوية والملحمة الدينية.

انتهت الأبوة في مستواها الاجتماعي إلى التلاشي في "الثلاثية" بعد أن استقامت عقودا عدة، وأخضعت الجميع لقيمها الكبرى، وقامت بدور المحفّز السردي الأساس للصراعات المحتدمة بين الشخصيات، وملأت العالم التخيلي بالأفكار والعلاقات في صعودها وأفولها، لكنها أخذت في رواية "أولاد حارتنا" مستوى ميتافيزيقيا كاملا، ففي هذه الرواية يتعالى الأب عن الوصف، قوته، وجبروته، وغموضه، وهيبته تضفي عليه سحرا أخاذا، يقبع متجبرا في "البيت الكبير" وينظر من علٍ إلى ذريته المتصارعة حول شؤون الحياة، جوار البيت الكبير، من أجل أن تحظى برضاه، أو تمارس السلطة باسمه. لا يعرف الأب الكبير "الجبلاوي" الرحمة، وليس من سجاياه الغفران، تقوم علاقته مع أبنائه على ركيزتين أساسيتين: الطاعة والجهل، ينبغي أن يتذلل الجميع طائعين له، وينبغي أن يظلوا جاهلين بوصيته السرية التي خطّت في كتاب موشّى بالذهب، وحفظت في صندوق فضي في غرفة منيعة داخل البيت الكبير.

العصيان والمعرفة ينبغي أن يختفيا من ذلك البيت، أبدى إدريس (=إبليس) عصيانا فنفاه الأب، إلى الأبد، خارج البيت الكبير، ورغب أدهم (=آدم) في معرفة سرّ الوصية الأبوية فلاقى المصير نفسه: طرد من بيت الأب. استوت المعصية بالمعرفة، هذان سببان كافيان لشقاء ذرية الأب التي استبعدت من البيت الكبير، وحرمت من نعم الحديقة الغنّاء، لأن إدريس وأدهم، كل لسبب خاص به، أراد أكثر مما ينبغي، وطلب معرفة أكثر مما هو مسموح بمعرفته. صورة الأب المتعالية في بيته لا تعرف التغيير، فهو "جبار هذه الأحياء جميعا" و"جبار بلا جدال" وهو "الطاغية المتواري خلف أسوار بيته"[49].

يبدو الجبلاوي المعتكف بغموض دائم في البيت الكبير المملوء بالحدائق والخدم، وكأنه يستمد قوته من تنازع الأبناء حول ميراثه، فقد ارتقى رمزا تتجدّد أهميته بمقدار استخدام اسمه في الصراعات الدنيوية. ولا يفلح أحد في كشف وصاياه الحقيقية المحفوظة في مجلد ضخم داخل صندوق فضي في قلب بيته[50] وكل الصراعات بين أبنائه وأحفاده تقوم على تأويلات ذاتية لها، واعتقاد شخصي بالامتثال للميراث الذي يتصل به. والاضطراب الملحمي في العالم التخيلي للرواية يقع خارج البيت (=الدنيا) ولأن الصراع حول الاستئثار بميراث الأبوة يكون موضوع تنازع دائم فلا يفلح أحد في الحصول عليه بصورة دائمة، يعتقد عرفة أن ذلك الصراع يمكن أن ينتهي بمعرفة سرّ كتاب الأب. والرواية كناية عن التنازع بين الدنيوي ـ الديني، فالنفوذ الأبوي ـ الإلهي للجبلاوي، لا ينحبس في البعد الميتافيزيقي المقدس إنما يتعدّاه إلى البعد الدنيوي المدنس الذي يمثله إيقاع الحياة اليومية القائم على الغلبة، والسيطرة، والقتل.

يحاول كبار السلالة: أدهم، وجبل، ورفاعة، وقاسم، الاستئثار بالمكانة والقيادة والهيبة استنادا إلى تفسير خاص بكل منهم لما يريده الجبلاوي القابع في بيته من القدم، كل منهم يتبوّأ مكانته بناء على إقناع الآخرين، إنه الأقرب إلى ما يريده الأب، وهذا التنازع يرتفع رمزيا ليحيل على الأنبياء والديانات السماوية، وعلى التفسيرات الأرضية التي تستمد شرعيتها من التراث الديني. ويظل الصراع قائما مادام الجميع يتنازعون حول سلطة الأب، إلى أن يظهر عرفة (=المعرفة) الذي يتسبب في قتل أسطورة الأب من خلال السحر (=العلم). فكتاب الأب هو" كتاب السحر الأول، سر قوة الجبلاوي الذي ضن به حتى على ابنه"[51].

تصور الرواية العقم والتمرّد. يندلع في الجيل الأول من أبناء الجبلاوي ضربان من الصراع، صراع قدر وصراع مطامع. صراع القدر يمثله انقسام الجيل الأول إلى عقماء ومنجبين: عباس وجليل عقيمان، ورضوان لم يعش له ولد، وعلى هذا المستوى جرى تحييد ثلاثة من الأخوة الخمسة، انغمروا في ملذات خالدة"يأكلون ويشربون ويقامرون"لا شأن لهم بشيء. السعداء المطلقون الذين لا يفكرون بالمستقبل. الخالدون في البيت الكبير، أما صراع المطامع فاقتصر على إدريس وأدهم.

يحظى أدهم برضا الأب لطاعته، ودرايته بشؤون البيت الكبير وإدارته، ولأنه"على علم بالكتابة والحساب"[52] فيما يعلن إدريس العصيان والتمرد لأن الأب تخطّاه إلى أخيه الأصغر في إدارة" الوقف" وهنا ينبثق صراع المطامع والأدوار. لا يكشف أدهم نية للاستئثار بشيء، أول الأمر. يرضخ لإرادة الأب، بصورة كاملة فيما يعلن إدريس رفضه للقرار منذ اللحظة الأولى. يظهر إدريس وكأنه متمرد بالطبيعة، يُنبذ، ويُطرد، ويُلعن، ويُصبح منذ تلك اللحظة

موضوعا للعصيان والضياع، يعيش في الخلاء المجاور، ينذر نفسه لإغراء الآخرين في تخريب سلطة الأب. فيما يدعو الجبلاوي أدهم، ويسلمه شؤون البيت الكبير، ويأمره "املأ هذا البيت بذريتك، وإلا ذهب عمري هباء"[53].

تعدّ "أولاد حارتنا" على هذا المستوى تجسيدا لرغبة الأب الذي لن يكون أبا بلا ذرية تحمل اسمه، ولكنها على مستوى آخر تجسيد لصراعات الأبناء، والأحفاد، وذرياتهم، عبر التاريخ حول مطامع دنيوية، يريدون حيازتها من خلال تفسير لرغبة الأب. أدهم سرعان ما يخون ثقة الأب فيه، حينما تغريه زوجته، بدفع من إدريس إلى معرفة ما يحتويه "كتاب" الأب، لمعرفة "الوصية" التي خلّدها فيه، ولمعرفة مستقبل الذرية، يُطرد أدهم من البيت لأنه أراد أن يعرف أكثر مما ينبغي، وبذلك تعيش الذرية من ذلك اليوم مستبعدة في الخلاء، ورغبتها الوحيد العودة إلى البيت. وفي إحدى حالات قنوطه وهو يواجه صعاب الحياة، يقول أدهم بانفعال مخاطبا أباه عبر حوار داخلي "لماذا كان غضبك كالنار تحرق بلا رحمة؟ لماذا كانت كبرياؤك أحب إليك من لحمك ودمك؟ وكيف تنعم بالحياة الرغيدة وأنت تعلم أننا نداس بالأقدام كالحشرات؟ والعفو واللين والتسامح ما شأنها في بيتك الكبير أيها الجبار"[54].

ذرية الجبلاوي مسكونة بالقتل، مرت بلحظات سلام قصيرة في عهود جبل، ورفاعة، وقاسم، لكنها سرعان ما خرجت على الأعراف التي سنّها هؤلاء، وكلما أبتعد الزمان تفاقمت صعاب الذرية، وازداد اعتكاف الأب في بيته حتى أصبحت رؤيته مستحيلة. وكما يقول إدريس فعلاقة الأب بأبنائه قائمة على الطاعة وعدم الغفران. يؤدي هذا التنازع إلى ضياع كل شيء، في النهاية يخاطب الشيخ شقرون الجبلاوي "يا جبلاوي، حتى متى تلازم الصمت والاختفاء، وصاياك مهملة، وأموالك مضيعة، أنت في الواقع تُسرق كما يُسرق أحفادك يا جبلاوي" فالأب "لم يره سوى أبنائه"[55]. ولم ير أحفاده، ولم يروه.

تتصل ذرية الجبلاوي بأدهم، يصاب الأخير بفاجعة في ولديه التوأم: يقتل قدري أخاه همام، ويختفي، ولم يبق لأدهم سوى حمدان، لا يعود قدري للظهور إلا في نهاية عمر أدهم، يبدو قدري وكأنه يحمل صفات عمه إدريس، فهو الآخر يحمل رفضا لسلطة الجد، وحكمه على الجبلاوي قاس "إن جدنا شخص شاذ لا يستحق الاحترام، ولو كانت به ذرية من خير ما جفا لحمه هذا الجفاء الغريب. . إني أراه، كما يراه عمنّا، لعنة من لعنات الدهر" ومن امتزاج الأبناء الذين نشأوا جنبا إلى جنب، وخالطوا غيرهم "ارتسمت في صفحة الوجود حارتنا، ومن هؤلاء وأولئك جاء أبناء حارتنا"[56]. وجبل أول من لعب دورا كبيرا في حياة الحارة بعد أدهم، ينتسب إلى آل حمدان من نسل أدهم. وكذلك رفاعة، وقاسم. ذرية الجبلاوي تصطرع على شؤون الحياة في الخلاء المجاور لبيت الأب، لا تستطيع

الدخول فيه، والابتعاد عنه، منذ إدريس وأدهم اللذين رابطا إلى جواره، حينما طردهما الجبلاوي. وكل من الأبناء الكبار: أدهم، جبل، رفاعة، قاسم، يطمحون إلى إعادة الاتصال بالأب الذي كان قرر منذ خطيئة أدهم أن تطرد الذرية خارج البيت، فالتمرّد على الأبوية ثمنه الجفاء والنبذ والقطيعة.

يأتي عرفة غير منسوب لأب، فالمعرفة مجهولة النسب، يصطرع الآخرون لأنهم مسكونون بهاجس الانتساب الأبوي، فيما عرفة لا ينتسب إلا إلى الحقيقة الواقعية وليس إلى المخيلة، إنه فخور بمعرفته وعمله لا بانتسابه[57] ، وهو يعرف استحالة التوافق بين وجود الأب ووجود المعرفة الحقيقية، فلا فعل للمعرفة بالحضور الكاسح لحضور الأب في المخيال العام. وجود الأب يحول دون تلك المعرفة، ولهذا يسعى "عرفة" لمعرفة "سحر" الكتاب، وفيما هو يفعل ذلك، خرقا كل تلك المحرمات المتراكمة من عصر أدهم إلى زمنه، يتسبب في موت أبيه من أجل المعرفة، فطموح عرفة يتخطى سلطة الأب إلى سلطة المعرفة. يبقى سبب موت الأب غامضا. يعتقد أنه بقتل الخادم الأمين تتلاشى قيمة الأب، لأن الخادم هو الوسيط بين الأب وبين الآخرين منذ توارى الأب في العهود الأولى، ولم يعد يقبل الظهور حتى لأقرب المنتسبين إليه، فيما بعد تخبره إحدى الخادمات بأنه مات لسبب آخر، وأن وصية الأب لخادمته أن تذهب إلى عرفة" اذهبي إلى عرفة الساحر وابلغيه عني أن جده مات وهو راض عنه"وتقدم الخادمة رواية مختلفة عما تصوره عرفة، تقول"ما قتل الجبلاوي أحد، وما كان في وسع أحد أن يقتله... لقد مات الرجل بين يدي"يموت الجبلاوي"قاهر الخلاء وسيد الرجال ورمز القوة والشجاعة، صاحب الوقف والحارة والأب الأول للأجيال المتعاقبة".

لا تحتل المرأة إلا هامشا ضيقا في الفضاء العام للرواية، ومكانتهن دونية، وهن اللواتي يعزى إليهن الخطأ في معظم الأحداث الكبرى، وقد حرم الأب دخولهن حديقة البيت، أميمة تغري أدهم بالخطأ، فيطرد عن البيت الكبير بسببها، وياسمينه تشي بزوجها رفاعة لدى الفتوة بيومي وتخونه، حينما يقرّر الهرب من الحارة، وباستثناء قمر زوجة قاسم الأولى، تكاد صور المرأة تكون معتمة، وأغلب النساء يكنّ موضوعا لرغبة "الفتوات" وباستثناء "عرفة" الذي ينتسب لأمه، فالجميع ينتسبون للآباء. ويوصف الرجل الضعيف بأنه امرأة، فيما تتصاعد السلطة الذكورية في تفاصيل العالم التخيلي للرواية، والأخلاقيات الذكورية هي المهيمنة. حينما يجتاح الفتوة "زقلوط" حارة آل حمدان، يبلغهم علنا بأنه لن يأمن أحد منهم على نفسه حتى يجهر بأعلى صوته أنه امرأة[58] فالمرأة هي ما ينبغي أن يسمو عليه كل من يتصف بالرجولة، إنها منتقصة كجنس، ودونية كنوع، وحضورها مفسد، وهي كائن لا يؤتمن في تاريخ السلالة المجيدة التي تركها الجبلاوي تتنازع، حول السلطة والجاه والثروة، في بيداء لانهائية.

تسهم الطرائق الشفوية في الحفاظ على القيم الأبوية، وتثبّت تاريخ السلالة عبر العصور، فبالإنشاد الشفوي يدوّن تاريخ متدرج بداية من الجبلاوي وصولا إلى عهد قاسم، كثير من الأحداث التي يقوم بها الأب وأبناؤه تتحول إلى مرويات يتغنى بها الشعراء في المقاهي، يعيد الشعراء بناء أحداث الماضي عبر التخيل الغنائي، الراوي الأخير (نجيب محفوظ) الذي لا يظهر إلا في مقدمة الكتاب يوقف هذا التنامي المتضارب والمتصاعد للأحداث فيقرّر تدوين تلك الحكايات المروية "سجلتها جميعا كما يرويها الرواة وما أكثرهم. جميع أبناء حارتنا يروون هذه الحكايات، يرويها كلٌّ كما يسمعها في قهوة حيّه، أو كما نُقلت إليه خلال الأجيال، لا سند لي فيما كتبت إلا هذه المصادر، وما أكثر المناسبات التي تدعو إلى ترديد الحكايات، كلما ضاق أحد بحاله، أو ناء بظلم أو سوء معاملة، أشار إلى البيت الكبير، وهو رأس الحارة من ناصيتها المتصلة بالصحراء، وقال في حسرة "هذا بيت جدنا، جميعنا من صلبه، ونحن مستحقو أوقافه، فلماذا نجوع وكيف نضام؟! "أما هذا الجد، فهو "لغز من الألغاز، عمّر فوق ما يطمع إنسان أو يتصور حتى ضُرب المثل بطول عمره، واعتزل في بيته لكبره منذ عهد بعيد، فلم يره منذ اعتزاله أحد، وقصة اعتزاله وكبره مما يحير العقول، ولعل الخيال أو الأغراض قد اشتركت في إنشائها "[59].

ترتبط الشفوية بعصور الأبناء الذكور الأوائل: أدهم، وجبل، ورفاعة، وقاسم، فيما ترتبط الكتابة بعصر عرفة، فأحد أصحابه هو الذي يقترح على المؤلف ما يأتي" إنك من القلة التي تعرف الكتابة، فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا؟.. إنها تروى بغير نظام، وتخضع لأهواء الرواة وتحزّباتهم، ومن المفيد أن تُسجّل بأمانة في وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها"[60]. تتحول الأحداث الكبرى القديمة إلى مرويات شفوية تروى في المقاهي، والشعراء الجوالون، كرضوان الشاعر في عصر جبل، وجواد الشاعر في عصر عرفه، والشاعر طازة في عصر قاسم، ينشدون للأجيال اللاحقة ما قام به هؤلاء في العصور الغابرة[61]، وبظهور عرفة تتوقف تلك المرويات الشفوية، وينتهي دور الأب الذي يشكل محورها الأساس، ويبدأ التدوين. عصر عرفة يوقف مد المرويات الشفوية، وتعميم القيم الأبوية التي غذّت السلالة منذ خلقها، فعرفة نفسه يقوم بمهمة القضاء على الأب وأسطورته التي تتوراثها الأجيال المتعاقبة جيلا بعد جيل.

7. تنازعات الآباء: أنوثة مدمِّرة ومصائر مأساوية.

تبدو رواية "ملحمة الحرافيش" التي صدرت بعد نحو عقدين من صدور "أولاد حارتنا" وكأنها استمرار لها. لا يقتصر التماثل على النظام السردي للحكايات شبه المكتملة في الروايتين، وتمركز الوقائع حول شخصية تظهر لفترة من الزمن ثم تتوارى لتظهر غيرها، إنما تتشارك الروايتان بما هو أكثر من ذلك، فأحداثهما تتنزل على خلفية متماثلة من الأمكنة

والأزمنة، وفيهما تهيمن فكرة الأبوية الذكورية، وتشيع سيطرة "الفتوات" على الحارة، واحدا إثر آخر، وشخصياتهما تتوزع الإقامة في الخلاءات المهجورة، والمقابر، والحارات الفقيرة، و"البيت الكبير" بحديقته حيث السعادة المطلقة، في "أولاد حارتنا" يشبه "التكية" في "الملحمة" التي تنساب منها الأناشيد الفارسية الغامضة على ألسنة الدراويش، والبعد الرمزي للحارة بوصفها مكانا للعذاب والتشرّد الأرضيين متماثل، وفي الروايتين تصنع التاريخ شخصياتٌ أبوية المنزع مشدودة دائما إلى مركز جذب رمزي يمثله البيت الكبير للجبلاوي أو تكية الدراويش، حيث مآل الآباء الكبار كالجبلاوي وعاشور الناجي. والشخصيات في الروايتين تستثمر أحداثا معينة فتتبوّأ مواقع مهمة، وكما وقع لجبل، ورفاعة، وقاسم، فقد أصبح عاشور الناجي، الذي كان مجرّد لقيط، ومجهول النسب، ومكاريا عند المعلم زين الناطوري، شخصية استثنائية، بعد أن استولى على "دار البنان" فأصبح "سيد الحارة، وارتفع إلى منزلة "الأولياء" وحوّل الحارة "إلى "جوهرة الحي كله" وأصبح رجلا مقدسا[62] فمسار الشخصيات ومصائرها، يمتثل لطريقة واحدة في البناء، ومحفوظ يستخدم العناصر الخاصة بالمظهر الخارجي، والأفعال، والملامح الفكرية، والنفسية، بصورة تجعل شخصياته تتناسل عن بعضها في الروايتين.

يبدو أول وهلة أن ثمة توازيا سرديا بين ظهور الحكايات وظهور الأجيال في الروايتين، وهذا صحيح حينما نخدع بتمركز الأحداث حول شخصية ما في كل حكاية من الحكايات المكونة للروايتين، لكن نمو الشخصيات، وأفولها ينبثق كتيار جارف فيكتسح الإطار الخارجي للحكايات، وهو منهج سردي اقترحه محفوظ في "الثلاثية" وطوره في "أولاد حارتنا" ثم كرسه على نحو شديدة البراعة في "الملحمة" إلى ذلك فقد وظّف في الروايتين طريقة تراكم الأحداث، وهي طريقة دفعت بها المرويات السردية الشفوية القديمة، حيث تتمركز الأحداث حول شخصية رئيسة، ثم تطوى تحت موج من أحداث لاحقة حول شخصية أخرى، فيدفع كل سيل من الأحداث السيل الذي سبقه إلى الوراء، فلا يتيح ذلك للمتلقّي إمكانية ربط الشخصية بطبقة الأحداث التي تتصل بها، إن لم يسجل ذلك ليعود إليه حينما تطمس حكايةٌ الحكايات التي سبقتها. وهذا الضرب من السرد هو الأكثر شيوعا في المرويات السردية الخرافية والشعبية، وندر أن وظِّف في الرواية العربية، كما ظهر في هاتين الروايتين: أولاد حارتنا، وملحمة الحرافيش.

تُظهر سلالة الناجي في "الملحمة" صمودا بوجه العاديات لأنها منغلقة على نفسها في المراحل الأولى من تاريخها، وممتثلة لشروط الأبوية القائمة على السيطرة المطلقة، التحصن من الغرباء، والحيلولة دون تأثيرهم المباشر في بنيتها كسلالة تدين بالولاء المطلق للأب الكبير عاشور الناجي، فتمضي متمتعة بهناءة القوة والسيطرة، ولكن في الجيل السابع،

جيل "عزيز قره الناجي" ينعدم وجود ذكور صالحين لهم القدرة على تولي أمور السلالة والفَتْوَنَة، يتشكّى عزيز مما آل إليه مصير السلالة "كان عزيز يتحرّى عمّن يصلح للفتونة من آل الناجي الكثيرين لعله يبعث عهد عاشور بعد موات، ولكنه وجد آل الناجي قد ذابوا في الحرافيش، فهصرهم الفقر والبؤس، واستل من أرواحهم خير ما فيها "[63].

تبدأ السلالة بالتفكك حينما يقع في الجيل الثامن تغير هائل في تاريخها، على يد "جلال عبد ربه الفران" العقيم الباحث عن الخلود، والمستغرق باللذات. يلوح انهيار في بنية السلالة، فكل الشخصيات الكبرى، بعد ذلك، إلى الجيل الثالث عشر تعاني عيوبا أخلاقية كبرى، فقد محقت الفحولة الصلبة، وشاع الاضطراب في العالم التخيلي، ولم يعد من الممكن وقف التدهور، يشيع الغدر في السلالة، ويُعرف الشذوذ، وقتال الأخوة، وسفاح المحارم، والاستغراق المبالغ فيه في اللذات، وجنون الخلود، وتجارة الجنس والمخدرات، وبتواصل الأحداث ترتسم صورة قاتمة للعالم السردي الذي تتوالد فيه المآسي والخيانات والقتل، إلى أن يظهر عاشور الأخير، الذي يختم الرواية برفض الزواج مؤكدا بأنه لن يهدم بيديه ما شيد من بناء شامخ[64].

تقفل "الملحمة" بإيحاء لا يخفى، فاكتساح الأنوثة التدريجي للعالم التخيلي، في الحقب الأخيرة من تاريخ السلالة، سبب لأفول مجدها، ولهذا يقرر آخر أفرادها الامتناع عن الزواج، فوجود النساء يهدّد السلالة، ويهدم بناءها. ولكن السمة العصامية ـ الأبوية لمؤسس السلالة عاشور الناجي تظل المحفّز الأكثر أهمية في توزيع الأدوار عبر الأجيال المتعاقبة، فمن القيمة الرمزية لأبوته استعار الأبطال العظام في تاريخ السلالة مجدهم، وكلما ابتعدت الشخصيات عن مدار قيمه وقعت في مأزق معقّد من الأخطاء، وهي أخطاء تتضافر من أجل القضاء على السلالة.

انتهى الأمر بأبوية عاشور الناجي أن تمارس دور الحماية المقدسة للأحفاد الذين يحرصون على الاتصال الكامل بها. كل من يشذّ عن روح الامتثال يجني عقابا مباشرا أو غير مباشر. وكل مَنْ استبدل بأبوّة الناجي الأسطورية، لذة، أو امرأة، أو رغبة، أو مالا، كان مصيره الهلاك. يلعب الزمن دورا كبيرا في إنتاج أسطورة عاشور الناجي، فكفاحه الشخصي كطفل لقيط، مجهول النسب، وعدالته في إنعاش الحرافيش، وحنينه العميق المصحوب بحزن تقوي للأناشيد المتعالية من "التكية" ومجاورته لها، ثم الاختفاء الغامض المفاجئ، هي مجموعة عناصر صنعت أسطورته الشخصية، ومع أن بعض الأحفاد الغاضبين، يذكّرون بالجد اللقيط، فإن طابع القداسة ظل يتراكم حول شخصية الناجي، فتحولت أسطورته إلى حكاية تروى، على المنوال نفسه الذي كانت تروى فيه حكايات إدريس، وأدهم، وجبل، ورفاعة، وقاسم، في رواية "أولاد حارتنا".

تروي "سحر الداية" لـ"فتح الباب" أحد الأحفاد المتأخرين في تاريخ السلالة، مآثر الجد الأكبر عاشور "أنبل الأصول كان أصله، وخاف عليه أبوه من غضب فتوة ظالم، وجاءه في المنام مَن أمره بأن يترك وليده في الممر في رعاية التكية... من أنبل الأصول كان أصله، وقد ترعرع في أحضان رجل خير، ونما شابا قويا، وذات مرة أمره ملاك في المنام أن يهجر الحارة اتقاء للوباء ودعا الناس إلى الهجرة ولكنهم سخروا منه، فمضى محزونا بزوجه وولده، ولما رجع من العذاب والذلّ أنقذه الله من الموت... وقد اختفى ذات يوم، وطال اختفاؤه حتى آمن الناس بموته، أما الحقيقة التي لاشك فيها فهي أنه لم يمت"[(65)]. هذه الأسطورة التي حافظ عليها أفراد السلالة سعى لتدميرها كثيرون بأفعالهم السيئة، فتاريخ السلالة له وجه آخر غير الوجه الذي يمثله عاشور الناجي، تاريخ مملوء بـ"الانحرافات والشهوات" وكثير منهم خانوا "عهد جدهم العظيم" و"انخرطوا في سلك المجرمين والبلطجية" وأصبحوا "سلسلة صدئة من الدعارة والإجرام والجنون" وتاريخ الأسرة "سلسلة من المآسي والدروس الضائعة[(66)].

ولا يمكن فهم المحرك السردي القوي وراء أحداث استغرقت قرونا عدّة، ومئات الشخصيات المتناثرة، وثلاثة عشر جيلا من سلالة الناجي، دون أخذ التعارضات الأخلاقية والقيمية مأخذ الجد في العالم التخيلي للرواية، فالموجّه الأول الذي يحرك الشخصيات هو موجّه أخلاقي، وثنائية الخير والشر مهيمنة في ذلك العالم. تكرّس بعض الشخصيات حياتها لأعمال الخير، فتغدق الأموال على الحرافيش، وتلجم الوجهاء والأثرياء، وتحول دون إفساد أهل الحارة، فيما تمعن أخرى في إذلال الحرافيش من خلال انغماسها في الجنس، والخمر، والثروة، والشذوذ، وكلما خُيّل للمتلقّي أن موجة الخير ستكون الأخيرة، اندفعت موجة شرٍّ عارمة تطيح بكل ما تحقق، فتاريخ سلالة الناجي تاريخ أمواج متتابعة من عمل الخير، والعدالة، والمساواة، ثم الطمع، والشرور، والتعهر، والعربدة.

وخلف الصراعات المباشرة التي يخوضها آل الناجي، والفتوّات، يقبع عالم شبه ساكن من الحرافيش والأثرياء الذين يتحينون الفرصة للانخراط في دعم منتصر خيّر، أو منتزع شرير للسلطة، وهم يشكّلون الخلفية التي تعطي عمقا دلاليا للنزاعات الرمزية في النص، ولكن إلى جوار الشخصيات النموذجية، والحرافيش، والوجهاء، تظهر النساء بخفر ودونية، وباستثناء "زهيرة الناجي" التي تكبت حرمانا كبيرا في صباها، ثم تكشف مكرا وجمالا هائلين في شبابها، وتسعى لتدمير تطلعات الرجال في السيطرة على الحارة، فتجعلهم يتساقطون طامعين بها واحدا إثر الآخر، فإن كل النساء الأخريات سلبيات، بعضهن يتعلقن فجأة بالشخصيات القوية الفحولية، يضعفن أمام القوة الجسدية، يتعلقن بالأقوياء كمعادل

موضوعي لضعفهن، ويحلمن بحماة يروون عطشهن الجسدي، ويؤمّنون لهن الحماية الاجتماعية، وبعضهن عاهرات وغوان يوقعن الرجال عبر إغراءات جسدية فجة.

لا يُظهر أحد من الشخصيات الكبرى، حتى عاشور الناجي نفسه، حماية مطلقة من النساء الغادرات أو المغويات، فعاشور الأول نفسه يتزوج صبية تقدّم الخمرة في إحدى الخمارات، بعد أن تنافس عليها ولداه، ولا همّ للنساء سوى إشباع رغبات الرجال، والإيقاع بهم. بل إن السلالة نفسها تتوجس خيفة من نسائها، يقول شمس الدين الناجي "ما أكثر الداعرات في أسرتنا المجيدة" وتمتلئ الأسرة بالنساء الساقطات، ولا يقدم أحد من الأجيال الأخيرة للسلالة على نساء مستقيمات، إنما تهفوا نفوسهم للغواني والداعرات، وهن كثيرات تعوم بهن الرواية، والمرأة في الرواية موضوع لرغبة الرجل، ووسيلة لمتعته الذكورية.

الصورة الإيجابية للنساء ضامرة في "الملحمة" فالفضاء العام للأحداث يحول دون إبراز أدوار النساء الإيجابية، فهنّ فاعلات في تدمير البطانة الداخلية لسلالة الناجي، وبمتعهن ورغباتهن، يقدن السلالة إلى نهايات فاجعة. وكما تجلّى في "الثلاثية " و"أولاد حارتنا" حيث المرأة تعد مكونا ثانويا مكملا للذكورة، وتابعة لها، تقوم بتأثيث الخلفية العامة لحياة الرجل، وتسهم في تخريب المسار العام لمصائر الشخصيات، فإن الأمر يأخذ مسارا أكثر عمقا في "الملحمة" . ثنائية العقم والشهوة المدمرة تتحكم في رسم صورة المرأة في الرواية، تظهر "سكينة" عاقرا لا تنجب في الحكاية الأولى من حكايات الحرافيش، فيتم أمر تبنّي عاشور الناجي، وتظهر "زينب" زوجة عاشور قبيحة وسيئة الطباع، و"فلّة" زوجته الثانية كانت في الأصل داعرة تعمل في خمارة، ويتسبب إغراؤها في دخول عاشور إلى الحانة، فيتزوجها، وهي مجهولة النسب "بلا دين إلا الاسم، وبلا أخلاق، وأنها تتبع في مسيرتها الغرائز، وملابسات الحياة" وتظهر "قمر" مسنّة وعقيما، وزاج شمس الدين منها يذكّر بزواج قاسم من "قمر" في رواية "أولاد حارتنا" وتظهر "ضياء الشوبكشي" عقيما، وكذلك "رئيفة البنان" . بل إن الأختين "عزيزة البنان" و"رئيفة" تقيمان علاقة جسدية غير شرعية مع رمانة الناجي، وانبثاق الحقد بينهما يثلم إحدى الركائز الأساسية التي تقوم عليها سلالة الناجي.

بسبب "زهيرة الناجي" يقتل عدد من الرجال في تنازع دموي للاستئثار بها، وتسمّم "زينات الشقراء" عشيقها الخالد جلال الناجي، وتحمل منه جنينا تسميه جلال على اسم أبيه. وتغري "دلال الغانية" جلال جلال بالاستغراق في العربدة، وتجتذب الراقصة "نور الصباح العجمي" شمس الدين جلال الناجي فيتزوجها، وهي "مجهولة الأصل متهتكة" وبالزواج منها هبطت السلالة "من السماء للتمرغ أخيرا في الوحل" فيما تغري "كريمة العنابي" وهي أرملة في نحو الستين من عمرها المراهق سماحة شمس الدين الناجي فيقع في غرامها الجسدي، ومعظم النساء هن اللواتي يعرض أنفسهن للزواج من الرجال،

وتقوم "سنية" زوجة سليمان شمس الدين عاشور الناجي بالعمل على انهيار السلالة حينما تربي أولادها على التجارة وليس على الفَتْوَنَة، ثم تهمل زوجها، فيطلقها، وتعشق سقاء شابا تتزوجه وتهرب معه من الحارة، وهي ابنة أكبر أثرياء الحارة، وتدهم رغبة الدنس "رضوانه الشوبكشي" زوجة بكر سليمان الناجي، فتغري (خضر) الأخ الأصغر لزوجها بالخيانة المحرمة، لكنه يرفض ويغادر الحارة، فتتسبب في انهيار الأسرة، فهي الشر الذي يطيح بسلالة الناجي، وتحاول إغراء خضر بعد مدة طويلة بالزواج منها بعد اختفاء زوجها الغامض، لكن أخاها إبراهيم يقتلها في نوبة غضب.

يودي كل ذلك بمجد سلالة الناجي وقيمها "فقد جرت فضيحة آل سليمان الناجي على كل لسان، وترحّم الحرافيش على عهد الناجي القديم، واعتبروا ما نزل بسليمان وابنيه جزاء عادلا على انحرافه وخيانته. قالوا إن عاشور كان وليا، أيده الله بالحلم والنجاة، وأكرمه حيا وميتا، أما الكارهون فقالوا إنها ذرية داعرة متسلسلة من أصل داعر لم يكن إلا لصا فاسقا. واجه سليمان ذلك بوحشية غيرت من شخصيته للمرة الثانية (الأولى الزواج والثروة) فكان يشق الحارة بجسمه العملاق وبدانته الآخذة في التمادي، متربصا لأي هفوة حتى خافه أقرب المقربين إليه، ولم يعد منظره ينسجم مع الفتونة، فهو يترهل ويعلوه الخمول ويغرق في الإدمان والترف. انتفخت كرشه وتدلت عجيزته، ومن إفراطه في الطعام كان يغلبه النوم وهو متربع على أريكته في القهوة" [67] يصاب بالشلل ويموت. وينتزع "عتريس" الفتونة من سلالة الناجي بسبب العجز الذي يضرب أخر أفرادها، ويحلّ محلّه "الفللي" أقوى أتباعه، فـ"اندرج عاشور وشمس الدين وحتى سليمان ضمن ركب الأساطير" [68] حتى إن خضر سليمان الناجين التاجر الثري، راح يؤدي الأتاوة للفتوات الجدد.

في النظام الأبوي تعزى إلى النساء كل الشرور. دبّ الفساد في سلالة الناجي، بسبب النساء، في عهد سليمان عاشور الناجي، ظهر انحراف في التراث الخاص بالسلالة حينما استسلم الحفيد للظروف الجديدة التي أغريه بترك الفتونة، والانغماس في لذات الحياة، وهجر الفقراء والحرافيش، والتقرب إلى الوجهاء والأثرياء في الحارة، والزواج من سنية السمري بنت أحدهم. أغراه الثراء، وحب التنعّم، والمرأة المغوية. ويكشف لنا السرد الكيفية التي ترتسم بها صورة المرأة بوصفها الدافع الذي يربض وراء أولى الانحرافات في تاريخ سلالة الناجي، فقد" استولت سنية على قلبه تماما كما استحوذت دارها على رغباته، وبتعاقب الأيام زحف على وجدانه مخدّر فعال. كفّ عن عمله وأحلّ فيه أحد رجاله، وزاد من الهبات لنفسه ولأعوانه فمضت العصبَة ترتفع نحو منازل الوجهاء حتى هجروا في النهاية حرفهم البسيطة أو أهملوها. تناقصت أنصبة الفقراء والحرافيش وإن لم يحرموا من الهبات، تغير وجه الحارة المشرق، وأخذ الناس يتساءلون، أين عاشور الناجي، أين إخلاص شمس

الدين. وتحفز الأتباع للمتسائلين وأرهبوا الساخطين. وأنشأتْ سنيةُ (بكر) و (خضر) نشأة مرفهة ناعمة، ثم أدخلتهما الكتاب، وأعدتهما للتجارة، فلم يبشر أحدهما بأنه سيخْلِف أباه ذات يوم، ولما بلغا سنّ المراهقة فتحت لهما محلا لبيع الغلال، وبذلك صارا تاجرين وجيهين. وتجنب سليمان المعارك ما وجد إلى ذلك سبيلا، وآثر في النهاية أن يحالف فتوة الحسينية ليتفادى من مواجهة التحديات وحده، وفقدت الحارة مركز السيادة الذي تبوأته منذ عهد عاشور الناجي، وتغيرت صورة العملاق ومنظره، ارتدى العباءة والعمامة، واستعمل الكارتة في مشاويره، نسي نفسه تماما، ثمل حتى أصابه خمار الانحراف، ومضى يمتلئ بالدهن حتى صار وجهه مثل قبة المئذنة، وتدلى منه لغد مثل جراب الحاوي"[(69)].

وقع انعطاف خطير في تاريخ السلالة بسبب امرأة، فقد توارى مجد الأبوة الذي أرساه عاشور الناجي، حينما قامت امرأة بإحلال قيم بديلة محل القيم الأبوية الموروثة، فبدل مواصلة مسار الجد الكبير الذي شق طريقه بالقوة، دُفع حفيداه إلى التعليم، ثم التجارة، وبدل ممارسة العنف والسطوة، صارا تاجرين وجيهين، وبدل أن يضفي "سليمان الناجي" حمايته على الآخرين، كما فعل أسلافه، احتمى هو بفتوة الحسينية، فانحسرت سيطرته على الحارة، ومال للخمول، والبدانة، وفقد كل السمات التي تجعل منه حفيدا لعاشور الناجي، وانتهى بلا نفوذ ولا سطوة، فدور النساء والمال يظهر كمحفز مدمر لقيم الذكورة.

تتأسس الأبوية الذكورية بمنأى عن التفاعل الإيجابي مع الأنوثة، وتأفل، ثم تتلاشى، بسطوتها، كما تريد ملحمة الحرافيش الإيحاء به. في البدء يظهر الأبناء حرصا على القيم الأبوية، فشمس الدين الناجي يحاكي الدور الرمزي لأبيه عاشور الناجي، يناصر الضعفاء والفقراء ويكون صارما ضد الأثرياء، وهو شديد الحرص على الاتصال بأبيه من ناحية القيم والسلوك، فعاشور "خير من حملت الأرض" وهو الذي "كبح المتجبرين ويرعى الكادحين، وينشر التقوى والإيمان" وهو "حقيقة أكبر من الأبوة" وهو "رجل مقدس" وهو "ظاهرة خارقة لا تتكرر" وقد اختص "وحده بالرؤيا الهادية" وفي زواجه يتلقى شمس الدين بركة الأب كأنها هبة إلهية "باركه عاشور الناجي وهو يمتطي مهرا أخضر، وهزجت له الملائكة فوق قطع السحاب، وانفتح باب التكية، وتدفق اللحن الملكي وثمار التوت" وهو يسعى بكل قوته لاستثمار القيمة الرمزية لأبيه" حافظ على نقاء فتونته للحارة، ظل يعمل سواق (كارو) على الرغم من سطوته وتقدمه في العمر. ورعى الحرافيش بالرحمة والعدل والحب. وعرف بالتقوى والعبادة وصدق الإيمان. وتناسى الناس أخطاءه، وعبدوا طيب خصاله، وأصبح اسم الناجي مرادفا عندهم للخير والولاية والبركة" وهذا يفضي إلى إثارة موقف الأثرياء ضده، وكان سبيلهم هو ترويج اختفاء الأب عاشور الناجي، لكي ينقطع الابن عن الجذر الذي

يتصل به "فماذا ينقذهم من سطوة الجبار وشبابه المتجدد وإرادته الحديدية إلا معجزة؟!. فليدم الغياب، ولتطو الأسطورة، ولينقلب الوضع إلى الأبد!"[70].

وابتداءً من الجيل الرابع، ممثلا بسماحة بكر الناجي، يظهر الاختلاف عن مسار السلف، يتخذ "سماحة" من العصابات أصحابا، ويتعاطى الخمر، ويعشق السهر، حتى قيل "إن الله قادر على أن يخلق أحيانا من صلب الأبطال أوغادا لا وزن لهم" وسرعان ما يرغب في زواج "مهلبية" ابنة صباح كودية الزار لكن "الفللي" ينافسه عليها، يحاولان الهرب، تقتل مهلبية، ويهرب سماحة تنكرا باسم "بدر الصعيدي، فسبب المأساة امرأة. وفي بولاق حيث ينتهي به الأمر بقّالا يميل إلى "محاسن" بياعة الكبدة، وهي من أسرة مثقلة بالمشاكل: أبوها قتل في خصام، أخوها في السجن، أمها سيئة السمعة، وهي سليطة اللسان، ومدمنة على الحشيش، كما كانت أمها الضريرة مدمنة على الأفيون. ويتزوجها، ولما يحس بأن أمره سيكتشف يهرب إلى الصعيد، فيما تتزوج "محاسن" المخبرَ الذي يطارده، ويعود سماحة بعد مدة طويلة، يقتل المخبر حلمي عبد الباسط، ويلتحق بأسرته، يلتقي عمه خضر سليمان الناجي، لكن الأخير يقتل في ظروف غامضة، فيتزعم آل الناجي الابن الأصغر وحيد سماحة الناجي الذي يتلقى بركة جده الأعلى عاشور إذ يرى في الحلم أن جده يدهن يده بدهان سحري، وباليد المسحورة يقتل الفتوة "الفسخاني" وينتزع الفتوة، ولكنه بدل أن يعيد مجد السلالة ينزلق إلى إغراءات المتعة والثروة، ويصبح شاذا، ويلقب نفسه " صاحب الرؤيا" لكن الحرافيش يلقبونه سرا بـ "الأعور" أما أخوه "رمانة" فيقيم علاقة غير شرعية ومزدوجة مع الأختين "عزيزة" و "رئيفة البنان" فيتزوج الأخت الأولى عزيزة أخوه (قره) فيما يتزوج هو رئيفة.

تنزلق الأسرة إلى الدنس والعلاقات المحرمة، كما رأينا في "الثلاثية" فـ "قره" يتزوج عزيزة البنان، وهو يعرف أنها على علاقة بأخيه رمانة، ورمانة يتزوج رئيفة، وهو يعلم أن زوجته تعلم بعلاقته مع أختها، ورمانه يعلم بأن الأختين على بينة من علاقته بهما معا، والأختان عارفتان بالأمر أيضاً، ويقوم رمانه بقتل أخيه وقتل الشيخة ضياء، وحينما تنجب عزيزة وليدها عزيز لا يعرف أي من الأخوين أبوه الحقيقي، ولكن في النهاية يتضح أن رمانة كان عقيما. ويكبر عزيز ويتزوج "ألفت الدهشوري" ويشتري "دار البنان" التي كان جده الأكبر عاشور الناجي استولى عليها إبان الوباء في أول أحداث الرواية، فيما يسبب شذوذ "وحيد" قلقا كبيرا لابن أخيه عزيز[71] وخلال هذه الفترة تظهر "زهيرة الناجي" التي تتسبب في انتقال نسب السلالة من الذكور إلى الإناث.

تنتسب "زهيرة" إلى آل الناجي، تتربى فقيرة كخادمة في بيت عزيز الناجي، وتتزوج عبد ربه الفران، وتنجب منه جلال الذي سيكون في الجيل الآتي رأس السلالة، لكن جمالها

الكاسح ومكرها يجعلانها موضوعا لتنازع عدد كبير من الرجال، يرغب فيها: عزيز الناجي، نوح الغراب، فؤاد عبد التواب، محمد أنور، عبد ربه الفران. تطلّق الأخير، وتتزوج محمد أنور، ويتقاتل عليها الآخرون، ويفوز بها عزيز الناجي في النهاية، وتنجب له شمس الدين عزيز الناجي، وتكون نهايتها على يد محمد أنور.

يفجر تنازع الرجال فيما بينهم للاستئثار بزهيرة كوامن الرغبة الذكورية الجامحة، يرغب فيها نوح الغراب، ويخضع لشروطها بتطليق نسائه الأربع، لكنه يقتل في الزفاف، ويصادف أن تنتحر رئيفة ويموت رمانه، وتجهز بالتدريج على الطامعين بها، وتشعر أنها الفتوة الحقيقي في الحارة"نعمت زهيرة بشعور رهيف خيالي مثل الإلهام المشرق، هو الفوز في جلاله والحلم في أبهته وكماله. الدار والثروة وسيد الوجهاء. لم تبتئس بغضب عزيزة ولا حزن ألفت، وإن كان ثمة كبرياء فهي سيدة الكبرياء وأحق الناس به بما وهبها الله من جمال وذكاء، آمنت بأنها فتوة في أهاب امرأة وأن الحياة لا تمتثل إلا للأقوياء. ولأول مرة تجد بين يديها زوجا تحترمه وتعجب به ولا تفرط فيه، أما الحب فطالما قهرته في سبيل ما هو أعظم وأجل، وطالما قالت لنفسها"لست امرأة ضعيفة مثل غيري من النساء"[(72)].

توافرت ظروف مناسبة لزهيرة كي تكشف عن دور الأنثى في العالم التخيلي للرواية، ولكن السرد سرعان ما يدفع بها إلى مطابقة الصورة الرغبوية للأنثى استجابة لقواعد النظام الأبوي، فلأنها ملكت الدار، والثروة، والزوج الذي هو"سيد الوجهاء"فقد غمرها"شعور رهيف خيالي مثل الإلهام المشرق" فتصاب، شأنها شأن المرأة الجميلة والذكية في الثقافات التقليدية، بداء الكبرياء، والغرور، والتعالي على أحزان الآخرين وغضبهم، وتنخرط في محاكاة الذكور الذين يبنون مجدهم بقوتهم وليس بدرايتهم"آمنت بأنها فتوّة في أهاب امرأة، وأن الحياة لا تمتثل إلا للأقوياء" وهذه المحاكاة تكشف بأن النموذج الأعلى لها هو الرجل في قوته المنفلتة، وليس في قوته المتبصرة، وهو المثل الأعلى في الثقافة الأبوية الذكورية، فلكي تحقق التطابق الذي جوهره القوة المفرطة، قهرت زهيرة الحب باعتباره إحساسا واهنا ينبغي طمسه، فلا قوة بوجوده، بل إنها تختزل النساء إلى كائنات هشة"لست امرأة ضعيفة مثل غيري من النساء"فضاء السرد التخيلي المشبع بقيم الذكورة يمسخ الأنوثة، ويعيد تشكيلها بصورة ذكورة، فزهيرة التي مثلت حدا فاصلا في تاريخ السلالة لا يمكن أن يمنح لدورها قيمة حقيقية إلا بقهرها كأنثى، ومطابقتها لعنف الذكور، فمحاكاة الذكور هي الكمال في النظام الأبوي. وبزهيرة تنتقل الفتونة من آل الناجي إلى آل عبد ربه الفران، تحافظ زهيرة المنتسبة في الأصل إلى السلالة الأولى على الفتونة، لكنها لا تتصل بالسلالة من صلبها، فتتدهور بمرور الوقت أحوال السلالة، ويتركز همها حول الثروة والنساء، وليس حول قيادة الحارة، وتحقيق العدل، كما كان شأن الأجداد الأوائل من آل الناجي، فتتناهب الألسن

سمعة السلالة، فبعد "مصرع زهيرة على يد زوجها السابق محمد أنور" قال الحرافيش إن أسرة الناجي أصبحت مسرح الحزن، وأمثولة العبر جزاء خيانتها لعهد جدها العظيم صاحب الكرامات والبركات".

يتنامى دور النساء في السلالة فتصبح زهيرة، قبل مقتلها "أعظم امرأة عرفتها الحارة" ويغير جلال الناجي مصيره من عاشق إلى فتوة، بسبب حبيبته قمر التي تموت قبل الزواج، ثم إلى شكاك ملحد، يفوز بالسلطة، والجاه، والثروة، لكنه يعزف عن المتع لأنه شقي ومعذب، إلى أن تعترضه زينب الشقراء الغارقة في متع الحياة، فينخرط فيها، ويفكر جديا بالخلود، وينفذ الوصايا الصعبة ليحظى بالخلود، ويؤاخي الجن، ويعيش معتزلا لسنة لا يرى أحدا "يصبح جلال قويا وجميلا وعقيما وغامضا. ثم يخوض في المتعة الدائمة، متعة الجنس، إلى أن تقوم زينب الشقراء بتسميمه، وتتناظر قوتان داخل النص: الخلود تأتي به الجن، والموت تأتي به المرأة، وتنجب زينات ولدا بعد موت جلال تسميه باسم جلال متحدية كل التقاليد، فينشأ جلال الثاني مجهول النسب مثل جده عاشور الناجي، ويشار إليه في الحارة كابن حرام.

وبعد أن يمر بمرحلة إيمان متعبد ينزلق إلى العربدة والانحلال فيقتله ابنه شمس الدين، لكن الابن سرعان ما يقترن بالراقصة نور الصباح العجمي، وهي "مجهولة النسب، متهتكة" وبزواجه منها هبطت السلالة "من السماء للتمرغ في الوحل" وتتجه إلى انهيار واضح، ينجب شمس الدين سماحة البشع الذي سرعان ما يشذ وهو في سن المراهقة عبر العلاقة الجسدية مع كريمة العناني وهي في الستين، فيختفي، ويعتقد أبوه أنه سيقوم بقتله، كما قام هو بقتل أبيه، فيما يقوم أخوه فتح الباب من أم أخرى بالعمل على أحياء تقاليد الجد الأكبر حتى يؤمن بأن عاشورا الناجي ما زال حيا، ويختصم الأخوان، ففتح الباب عادل وأمين لميراث الجد، يوزع الغلال على الحرافيش في موجة الجوع التي تضرب الحارة، فيما يسكن الظلم والطمع نفس أخيه سماحة، فيجبر الأول على الإقامة في البيت، ويموت في ظروف غامضة، وبموت فتح الباب لا يبقى من السلالة سوى النساء، والابن الوحيد لسماحة الناجي، وهو ربيع سماحة الناجي، الفقير، الذليل، العازب الذي يظل "متسربلا بالوحدة والكبرياء" وبعد الخمسين يتزوج الأرملة حليمة بركة الناجي، وقبل أن يموت ينجب آخر ثلاثة أولاد في سلالة الناجي "(فائز) الذي يصبح تاجر مخدرات وجنس، وينتهي منتحرا، و (ضياء) الذي يصبح مديرا لفندق في بولاق، ثم (عاشور) الأخير، الذي يتماهى مع شخصية عاشور الأول، فيمتهن رعي الأغنام، ويعود بعد مدة طولية إلى الحارة، ويصبح الفتوة اعتمادا على الحرافيش الذي يشكلون الأغلبية.

رجعت الفتونة إلى آل الناجي "إلى عملاق خطير، تشكل عصابته لأول مرة أكثرية أهل

الحارة. ولم تقع الفوضى المتوقعة، التف الحرافيش حول فتوتهم في تفان وامتثال، وانتصب بينهم مثل البناء الشامخ، توحي نظرة عينيه بالبناء لا الهدم والتخريب"وشعاره الأول هو العدل "إني أحب العدل أكثر مما أحب الحرافيش وأكثر مما أكره الأعيان"فيبعث عاشور الأخير انصع صور الفتوة المتوارثة، ويسعى للاتصال بجده عاشور الناجي، فيقيم بجوار التكية يتنسّم عطر الأناشيد الأعجمية الغامضة، وحينما يستعيد عاشور مكانة السلالة، ويتبوّأ المركز الثاني بعد جده عاشور الأول تقترح عليه أمه الزواج فيكون جوابه" لن أهدم بيدي أعظم ما شيدت من بناء شامخ"[73].

ملحمة الحرافيش هي حكاية ثلاثة عشر جيلا متعاقبا من سلالة"الناجي" بداية بعاشور الأول وانتهاء بعاشور الأخير، أجيال مسكونة بنوازع متناقضة، وهي منقسمة بين العدالة والطمع، والتقوى والفحش، والعفاف والعربدة، والقوة والضعف، والعالم التخيلي للملحمة مشبع بالشهوة والتقوى، وبحب السيطرة والقوة، ومن وسط الخمول العام لمجتمع هلامي شبه ساكن ينبثق أبطال شعبيون يقيمون مجدهم على القوة، ثم ينتهون نهايات متناقضة، بعضهم يستغرقه العدل كعاشور الأول وعاشور الأخير، وبعضهم تستغرقه اللذة والخمر مثل جلال الفران، ولا ينعدم بينهم نماذج تحوم في أفاقها الشكوك الكبرى، والبحث عن الخلود، كجلال ابن عبده الفران الذي يتصل بآل الناجي عن طريق أمه زهيرة الناجي، والشذوذ الجنسي كوحيد سماحة الناجي، والتورط في قتل الآباء كشمس الدين جلال الناجي، وقتل الأخوة كرمانة سماحة الناجي، والحقد الأعمى كالعلاقة بين سماحة وفتح الباب ولدي شمس الدين الناجي، وبعضهم ينحدر عن علاقات محرمة كجلال جلال الناجي، وتجارة المخدرات والجنس كفائز ربيع الناجي. لكن هاجس البحث عن السلطة والمال يعوم في الملحمة منذ حكايتها الأولى إلى حكايتها العاشرة، والجميع يحوزون أدوارهم الإيجابية والسلبية إما لامتثالهم للقيم الأبوية أو لخروجهم عليها، فهي المحدّد الثقافي لأدوار الشخصيات الفاعلة في مجتمع الرواية.

8. خاتمة.

تنامت فكرة الأبوة الذكورية في المدونة السردية التي وقفنا عليها لنجيب محفوظ، من بعدها الواقعي الاجتماعي إلى بعدها الميتافيزيقي، ثم إلى الملحمي، واتضح التدرج في نسق القيم الأبوية الذي قام رهانه على تبني مفهوم القوة الذكورية المهيمنة، واختزال النساء إلى مجموعة دونية، فالنماذج الكبرى منهن، يترددن بين الصبر، والطاعة المطلقة، والإغواء، ومحاكاة الذكور في أدوارهن، على أن مفهوم الطاعة، والخضوع، والتراتب في العلاقات، والمكانة، وأهمية الدور الاجتماعي، كلها مقترنة بمقام الأب الواقعي أو الرمزي، ذلك

المقام يفيض بقيمه على الجميع، فيمنح لهم مكانتهم في العالم التخيلي للنصوص التي وقفنا عليها، ولا نكاد نعثر على شخصية سوية تمكنت من خلق سويتها الخاصة بها دون أن تنهل من التركة الأبوية التي تتحدّر إليها عبر الانتساب، أو الطاعة، أو المحاكاة، والشخصيات التي نزعت نحو التفرّد والتمرّد على الموروث الأبوي ارتسمت صورها السلبية بوضوح لا يخفى، وآلت مصائرها إلى نهايات مأساوية، ذلك أن العالم التخيلي يثبت معايير تقويم أخلاقي مستمدة من القيم الأبوية الذكورية، وكل شذوذ يعد مروقا، فلا تستقيم قيمة أخلاقية بذاتها إنما بمقدار امتثالها لنظام متراكم من القيم المتوارثة من أب تعالت صورته في الذاكرة والمخيلة فأصبح مصدرا ثرّا للسجايا، ومنبعا لا ينضب للفضائل.

تشكّل تلك القيم المدار الذي تطوف فيه الشخصيات الفاعلة، فيما تنبذ، وترمى بالمروق، الشخصيات الساعية للخروج على مدار القيم الأبوية أو تلك التي تسعى لتبنّي قيم مغايرة، وترافق ذلك، في التجربة السردية لمحفوظ بضروب من السرد التفسيري الموضوعي المسند إلى راو عليم، يحيط علمه بكل شيء، وبخاصة البعدين الأخلاقي والنفسي للشخصيات، فيحرص على بيان المزايا والعيوب عبر الأسانيد المشتقة من أفعال الشخصيات، فيما حرص محفوظ على بناء سردي تتتابع الأحداث فيه، وكأن ذلك البناء يحرص على تقديم سير الشخصيات منذ ظهورها إلى موتها ضمن هدف تربوي ـ تكويني يضع أمام المتلقّي أخطاء الشخصيات ونجاحاتها كسلسلة متواصلة من العِبر الأخلاقية.

هوامش الفصل الثاني

1. جهاد فاضل، أسئلة الرواية، طرابلس، الدار العربية للكتاب، ص13 ـ 16
2. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، دار الآداب، 1997، ص 66
3. إدوارد سعيد، تأملات في المنفى، ترجمة ثائر ديب، بيروت، دار الآداب، 2004، ص179
4. أسئلة الرواية، ص 31
5. م. ن. ص 29
6. م. ن. ص 261
7. فرانسواز إيريتييه، ذكورة وأنوثة: فكرة الاختلاف، ترجمة كاميليا صبحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003، ص275
8. سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص13 ـ 14
9. م. ن. ص22
10. إرفن جميل شك، الاستشراق جنسيا، ترجمة عدنان حسن، بيروت، قدمس للنشر، 2003، ص36

11. النسوية وما بعد النسوية، ص441
12. ليلى أحمد، المرأة والجنوسة في الإسلام، ترجمة منى إبراهيم وهالة كمال، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص16
13. إيفون يزبك حداد، وجون إسبوزيتو، الإسلام والجنوسة والتغيّر الاجتماعي، ترجمة أمل الشرقي، عمّان، المكتبة الأهلية، 2003، ص 61
14. عبد الوهاب بوحديبة، الإسلام والجنس، ترجمة هالة العوري، لندن، دار رياض الريس، 2001، ص300
15. نجيب محفوظ، بداية ونهاية، القاهرة، مكتبة مصر، 1984، ص12
16. م. ن. ص125
17. م. ن. ص11
18. م. ن. ص11و12
19. م. ن ص57
20. م. ن. ص66
21. م. ن. ص 242
22. ص280
23. م. ن. ص17
24. نجيب محفوظ، بين القصرين، القاهرة، مكتبة مصر، ص8
25. نجيب محفوظ، السكرية، القاهرة، مكتبة مصر، ص 213
26. بين القصرين، أنظر الصفحات: 19، 36، 42، 20، 88، 89، 284، 94، 251، 237، 368
27. م. ن. ص 43، 216، 256، 227.
28. الإسلام والجنس، ص334
29. بين القصرين، ص 400
30. م. ن. ص 275
31. م. ن. ص 480
32. م. ن. ص 470
33. هدى الصدّة، أصوات بديلة: المرأة والعرق والوطن في العالم الثالث، ترجمة هالة كمال، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص244
34. بين القصرين، ص 24
35. م. ن. ص463
36. نجيب محفوظ، قصر الشوق، مكتبة مصر، ص449
37. م. ن. ص 434 ـ 435
38. م. ن. ص 435
39. بين القصرين، 360، 369، 69، 265، 360
40. السكرية، ص 66، 67
41. بين القصرين، ص 293، 305، 65، 76

42. قصر الشوق، ص 94 ـ 131

43. السكرية، ص 134

44. الإسلام والجنس، ص336

45. السكرية، الفقرة 38، وص271

46. م. ن. ص 271 ـ 276

47. م. ن. ص 350 ـ 353

48. م. ن. ص 310

49. نجيب محفوظ، أولاد حارتنا، بيروت، دار الآداب، 1997، ص 25

50. م. ن. ص 36

51. م. ن. ص486

52. م. ن، ص 14

53. م. ن. ص 26

54. م. ن. ص 55

55. م. ن. ص 37، 475، 70

56. م. ن. ص 71، 112

57. م. ن. ص 461

58. م. ن، أنظر الصفحات الآتية: 358، 502، 20، 254، 133

59. م. ن ص 5

60. م. ن. ص7

61. م. ن أنظر الصفحات الآتية: 225، 290، 323، 344، 459

62. نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، القاهرة، مكتبة مصر، ص 22، 74، 535

63. م. ن 321

64. م. ن. ص 562

65. م. ن. ص 486 ـ 487

66. م. ن. ص 492، 509، 510، 555

67. م. ن. ص 171

68. م. ن. ص204

69. م. ن. ص 155 ـ 156

70. م. ن أنظر الصفحات الآتية: 95، 115، 158، 206، 208، 125، 130، 96، 92

71. م. ن. أنظر الصفحات الآتية: 206، 211، 225، 235، 266، 272، 321

72. م. ن. ص 377

73. م. ن. أنظر الصفحات: 380، 387، 434، 443، 460، 489، 508، 510، 558، 560، 562

الفصل الثالث

تقنيات السرد من البحث إلى الاكتشاف

1. مدخل

يعدّ السرد وسيلة جبارة في نسج وإعادة تكييف الأحداث الواقعية والمتخيلة وتوزيعها في ثنايا النص الروائي، وتمثيل المرجعيات الثقافية، والتعبير عن الرؤى والمواقف الرمزية، فلم تعد الرواية رهينة التوثيق التقليدي، إذ تشقّقت التجربة السردية التقليدية التي واكبت نشأة الرواية، وحقبة تطورها الأولى، والتي رأينا طرفا منها في الفصل السابق حينما فحصنا تجربة نجيب محفوظ، وتبين لنا تلازم المفاهيم التقليدية والسرد التفسيري، وذلك يعود إلى تحول جذري في منظور الروائيين للعالم الفني الذي يشكّلونه في نصوصهم، ونشوء حساسية تضع نفسها في تعارض مع القيم الفنية التي أفرزها المسار التقليدي للرواية.

أصبحت الرواية إلى جانب وظائفها التخيّليّة، والتمثيلية، والإيحائية (أداة بحث) بها يمكن استكشاف العالم والتاريخ والإنسان. لم تعد نصا خاملا يحتاج إلى تنشيط دائم، إنما انطوت على قدرة خاصة حينما وضعت نفسها في خضم التوتّر الثقافي العام، فأصبح العالم بأجمعه موضوعها، بل إنها في كثير من نماذجها أصبحت هي موضوعا لنفسها. ولعل أحد أكثر الموضوعات المثيرة للجدل في أوساط المتخصصين بالدراسات السردية هو: الكيفية التي تتشكّل بها المادة السردية، وطرائق تركيبها، وأساليب السرد، ثم الرؤى والمنظورات التي من خلالها تنبثق كل عناصر البناء الفني، وأخيرا الإحالات التمثيلية للنصوص على مرجعيات من خلال درجات متعددة من مستويات التأويل. وكل ذلك على غاية من الأهمية، فالمجتمعات عن طريق السرود التاريخية، والدينية، والثقافية، والأدبية تشكّل صورة عن نفسها وعن تاريخها، وقيمها، وموقعها، وعن الآخر وكل ما يتصل به. والسرد هو الوسيلة التي يستعين بها الجميع دون استثناء في التعبير عن أنفسهم وعن غيرهم. وكما أورد "إدوارد سعيد" فالأمم ذاتها تتشكّل من "سرديات ومرويات" [(1)].

نرغب في الوقوف على جانب من ذلك، وبخاصة ما له صلة بالممارسة التي يلجأ إليها الروائي وهو يصوغ رؤيته لعالمه، وتاريخه، وتطلعاته، ورغباته صوغا رمزيا بوساطة السرد،

لنبيّن كيف أن السرد له القدرة على التورط الجريء في أشد القضايا إثارة وحساسية، وكل ذلك يتم على خلفية من البراءة الخادعة التي توهمنا بها النصوص السردية، فالرواية هي أكبر بكثير من أن تسجن نفسها في مستوى تقني ذي أبعاد محددة. إنها أكثر الأنواع الأدبية قدرة على التشظّي في أشكالها، وأساليبها، وموضوعاتها، ودلالاتها، وفي كونها قادرة على تفجير سيل مما سكتت عنه الفنون الأخرى. تمكّنت الرواية من تخطّى حبسة التقليد التي لازمت طفولتها وتجاوزت ذلك إلى نوع لا يطرح نفسه كجملة من النصوص الشفافة التي تعرض لمجموعة من الأحداث التي تشكل حكاية، إنما شغلت بذاتها والعالم الذي تقوم بتمثيله. وأصبحت أكثر ميلا للانشغال بنفسها وبدرجة لا تقل عن انشغالها بتمثيل العالم.

اعتاد السرد التقليدي على نوع من الاحتفاء بالحكاية، وتوقير خصوصيتها، ومداراة تسلسلها المنطقي الذي يأخذ في الاعتبار التدرج المتتابع وصولاً إلى نهاية تنحل فيها الأزمة، ويعاد التوازن المفقود. هذا السرد تحدّدت وظائفه داخل منظومة خاصة من التراسل والتلقّي، منظومة لها شروطها الثقافية التي فرضت ذائقة تتقبّل ذلك السرد وتتبّناه، بوصفه وسيلة تعبير تمثيلية عن جملة التصورات والرؤى السائدة، وكلما تغيّرت الشروط الثقافية استجدّت أنماط من السرد الذي لا يولي اهتماماً بالحكاية، فحسب، إنما يولي اهتماماً بنفسه أيضاً، وأحيانا يتغلّب الاهتمام بالسرد على ما سواه من أشياء أخرى. يتمركز السرد حول ذاته، ويصبح داخل النص الروائي موضوعا لنفسه، فيقوم الرواة بتحليل مستويات السرد، وطرائق تركيب الحكاية، ومنظورات الرواة، والعلاقة بين المادة الواقعية والمادة التخيلية، وأثر النص في المتلقّي، والصراع الناشب بين الرواة أنفسهم للاستئثار بالاهتمام، وانتزاع الاعتراف من المتلقّين بأهمية أدوارهم ووظائفهم.

أفرزت الرواية العربية هذه التقنيات السردية كتمرد ضمني على النسق التقليدي الذي مثلته تجربة نجيب محفوظ وغيره من الروائيين العرب في النصف الأول من القرن العشرين، وهي تجربة حافظت، في أبرز نماذجها الواقعية، على ذلك النسق. كانت رواية محفوظ نجيب ـ بوصفها المثال الدال على هذا النموذج ـ تعنى بحكاية لا تنفصل عن السرد الذي يقوم بتشكيلها، ولا تترك مسافة فاصلة بين الأحداث والوسيلة السردية، ويتوارى الرواة، ويتعمق الوهم بواقعية الحكاية، فيجد المتلقّي نفسه جزءا منها، فيما تنزع الاتجاهات التجريبية الجديدة إلى الإفادة من تقنيات السرد بكل أشكالها، تلك التقنيات التي أشرنا من قبل إلى أنها تنجز وظيفة مزدوجة، فهي من جهة تلقي الضوء على كيفية إنتاج السرد نفسه، بما في ذلك وضعية الراوي وموقعه ودوره، وهي من جهة أخرى تعرض تمثيلا سرديا مغايرا لما كان السرد التقليدي يقدمه عن العالم، فعالمها مهشّم، متكسّر، مفكّك، تسوده الفوضى، ويفتقر إلى القيم الوعظية الموروثة، بل إنه عالم معاد تمثيله طبقا لرؤية رفضية واحتجاجية،

وهذا الأمر هو الذي يجعل ذلك العالم ممزقا وغير محكوم بنظام، وما يغيب عنه ليس النظام بإطلاق، إنما النظام التقليدي الذي أشاعته الرواية التقليدية من قبل: رواية ديكنز، وبلزاك، وتولستوي، وستندال، وهوغو، وأوستن، قبل أن تعصف بذلك السرد عواصف التحديث التي أعلنها جويس، وبروست، وفولكنر، وفرجينيا وولف، وغيرهم.

تمثل تجارب: سليم البستاني، وجورجي زيدان، ونجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، ومحمد عبدالحليم عبدالله، ويحيى حقي، وغائب طعمه فرمان، وحنا مينه، وعبد الرحمن منيف، وعبد الكريم غلاّب ـ على سبيل المثال ـ النموذج الدال على ذلك في الرواية العربية، فيما يمكن اعتبار جبرا إبراهيم جبرا، والطيب صالح، والمسعدي، وفؤاد التكرلي، وإميل حبيبي، ومؤنس الرزاز، وعبد الخالق الركابي، وإبراهيم الكوني، والطاهر وطار، وغادة السمان، وأحلام مستغانمي، ولطفية الدليمي، ونوال السعداوي، وغازي القصيبي، وصنع الله إبراهيم، وبهاء طاهر، وعشرات غيرهم من النماذج المعبرة عن حركة التجديد السردي بدرجة أو بأخرى.

ظهر النموذج الأول في حاضنة ثقافية مشبعة بالقيم المطلقة الصواب، والتي تستند إلى نسق منسجم من العلاقات الاجتماعية مع العالم، بما في ذلك التصورات الدينية والاجتماعية والأيدلوجية، فيما تشكّل النموذج الثاني وسط عالم شبه متفكك، يفتقر إلى القيم الكلية، وقد ضربه الشك في صميمه، وأقام علاقة نسبية مع العالم، علاقة نقدية ـ رفضية توجهها في بعض الأحيان موجهات أيديولوجية لا توقّر شيئا، ولا تقدّس قيما، ولا تتعبّد في محراب فكرة، إلى ذلك فالنموذج الأول هو نتاج تجربة ثقافية محدودة المشارب، لم تُثر فيها أسئلة الشكّ الكبرى، فيما تشعبّت المصادر الثقافية للنموذج الثاني، وعاشت على الحدود الملتبسة بين عصرين وثقافتين ورؤيتين؛ قصدتُ العالم الممزّق على نفسه، المنشطر، والمتشقق بين الإرادات، والقوى، والتطلعات المتعارضة، فنظرة روائيي النموذج الأول للعالم، وموقفهم منه، وحساسيتهم تجاهه، غير نظرة روائيي النموذج الثاني، وموقفهم، وحساسيتهم الفنية، ولا يمكن إهمال أثر ذلك في صوغ ذائقة الروائي، ومنظوره، وتقنيات السرد التي يستعين بها، فالرواية في نهاية المطاف ظاهرة ثقافية ـ أدبية متّصلة بالعالم عبر التمثيل السردي، ومنفصلة عنه بالتعبير الذاتي عن المؤلف كمنتج للنص وخالق للعوالم المتخيلة فيه. بعبارة أخرى تربض الرواية على التخوم الفاصلة بين الفرد والعالم، وتتحرك ذهابا وإيابا بينهما، ولم تعد تقبل مهمة تصوير العالم ومحاكاة خريطته البشرية والتاريخية كما هو، إنما صارت مهمتها إعادة إنتاجه، وترتيبه، وتمثيل القيم الثقافية فيه على وفق سلسلة من أنساق البناء السردي والأسلوبي التي تنكبّت للأنساق الموروثة.

الرصد النقدي ـ التحليلي لواقع الرواية العربية لا يمكن له أن يغفل الموجهات الثقافية

التي أدت إلى بروز ضروب جديدة من السرد، وعلاقتها بالتمثيل السردي الجديد، بل إنه ملزم بأن يأخذ بالحسبان كل ذلك، فتحليل النصوص السردية صار بحاجة ماسة إلى رؤية نقدية تستنطق في الوقت نفسه السياقات الثقافية، لأن التراسل بين النصوص والمرجعيات يتم على وفق ضروب كثيرة ومعقدة من التواصل والتفاعل. ليس المرجعيات وحدها التي تصوغ الخصائص النوعية للنصوص، بل تقاليد النصوص تؤثر في المرجعيات، ويظل التفاعل مطّردا وسط منظومة اتصالية شاملة تسهّل أمر التراسل بينهما، بما يحافظ على الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيات والنصوص، وغالبا ما تدفع المرجعيات والنصوص على حد سواء بتقاليد خاصة، هي في حقيقتها أنساق وأبنية تترتّب في أطرها العلاقات والأفكار السائدة، وخصائص النصوص، وأساليبها، وموضوعاتها، وهي أنساق وأبنية سرعان ما تتصلّب وترتفع إلى مستوى تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعية والأدبية فيحصل انفصال بين هذه النماذج التجريدية من الأنساق، وديناميات الأفعال الاجتماعية، والأدبية، فتضيق هذه بتلك، فتقع الأزمة السردية الحقيقية في صلب النوع، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات طبقا لنسق جديد[2].

وهذا هو الذي يفسر لنا انحسار النموذج التقليدي وهيمنة النموذج الجديد. ومن بين ما يلزم على النقد الروائي أن يأخذه بجدية كاملة: عدم الاطمئنان الكلي لكفاءة نموذج تحليلي سردي ثابت، فالنماذج محكومة بتحوّل دائم، بفعل دينامية العلاقة بين النصوص والمرجعيات، وكل نموذج قار هو نموذج متأزّم في طريقه للانهيار، لأنه لم يعد قادرا على استيعاب مظاهر التجدد الضمنية الداخلية في النسق السردي، وهو من بعد عاجز عن تفسير تحولات النوع وخصائصه.

2. التداخل النصي وتشكيل المادة الحكائية

تعدّ رواية "النخاس[3] لـ" صلاح الدين بوجاه" إحدى النماذج التي يتشكل بناؤها العام من التناوب المستمر بين سرد يأخذ طابع (التأليف) ويؤدي وظيفته، وسرد يأخذ طابع (الرواية) ويؤدي وظيفتها التخيليّة الإيهامية، وفي كثير من الأحيان تتداخل مستويات التأليف بمستويات الرواية، فتتشكّل (كتلة سردية) شديدة التماسك في عناصرها وبنائها. وهذه المزاوجة التي يقوم بها الكاتب، مرةً بوصفه مؤلفا للنص، ومرةً بوصفه راوية للأحداث، تجري دمجا بين دورين منفصلين لهما وظائفهما: دور المؤلف كمنشئ للنص، ودوره السردي كراوية لأحداثه، وغالبا ما تغيب الحدود بين هاتين الوظيفتين داخل "النخاس"، وهو أمر يضفي عليها ميزة خاصة، فهي نص سردي يتحوّل إلى نسيج من التداخلات اللانهائية لشذرات ونبذ من نصوص كثيرة لها خصائص قائمة بذاتها، لكن إطار السرد فيها يفلح في إعادة إنتاجها كمكونات سردية. في الإهداء الذي يتصدّر الكتاب يوجّه المؤلف ثناءً إلى الشخصية الرئيسة

في الرواية "تاج الدين فرحات" مؤكدا رغبته في إهداء الرواية إليه، واصفا إياه بأنه "ذلك الرجل الذي انبثق بين أناملي يسعى، فكاد يرعبني حضوره" . وهذا تصريح يضع المتلقّي أمام تأكيد مؤدّاه الإعلان عن المنافسة بين المؤلف وشخصية روايته. وسنلاحظ فيما بعد كيف يتداخل كل منهما بالآخر! وكيف يكون "تاج الدين فرحات" قناعا لـ "صلاح الدين بوجاه!

في نهاية الرواية تظهر خاتمة بعنوان "أطراف الكتاب "يقوم فيها المؤلف بدور الراوية، فيقول "تمّ الفصل الأخير من رواية "النخّاس" لتاج الدين فرحات الكاتب المتلصّص، الذي تخلّى عن جائزة داورت زمنا، وغنجت وتثنّت دون وقوع" . رواية "النخّاس" تُنسب هنا إلى "تاج الدين فرحات" وليس إلى "صلاح الدين بوجاه" ومن أجل تعميق الوهم القائم على المفارقة ترد قائمة روايات "صلاح الدين بوجاه" التي نشرها قبل "النخاس" ومخطوطاته منسوبة إلى "تاج الدين فرحات" . وهذا يحدث تبادلا وتداخلا في الأدوار بين المؤلف الحقيقي للنص، والمؤلف الضمني، والشخصية الأساسية.

هذا المظهر الفني يجعل العالم التخيّلي المنبثق من تضاعيف السرد يتأرجح بالنسبة للمتلقّي بين مستويين متناوبين: واقعي ووهمي. وهي لعبة سردية تحرّر الرواية من القيد التخيّلي الصرف، وتكسر الوهم به، حينما تدفع الواقع إلى أفق التخيّل مرة، وتقوم في مرة ثانية بإضفاء بعد واقعي على المكونات التخيلية. والمناقلة للمادة السردية بين المؤلف والشخصية تحرّر بناء النص وأبعاده الدلالية من القيود الموروثة للنوع الروائي، فبها تستبدل نمطا حرّاً من العلاقات السردية تمكّن الشخصية من الحديث عن مؤلفها، والمؤلف من الحديث المباشر عن شخصية روايته دون التباس أو خوف من الانزلاق إلى ما هو بعيد عن عالم الرواية نفسها.

تكشف هذه الرواية بلا مواربة كيف يتقنّع "صلاح الدين بوجاه" بشخصية "تاج الدين فرحات" وكيف يتمرأى "تاج الدين" في مرايا "صلاح الدين" . فكل منهما يتوارى خلف الآخر، ويتقنّع به، ويجد صورته في مرآته. وليس التداخل بين المؤلف والراوية في الأدوار والوظائف هو المظهر الوحيد المميز في رواية "النخّاس" إنما التداخل بين النصوص بأنواعها، ومصادرها، ولغاتها المتعدِّدة، فبعض تلك النصوص توجّه انتباه المتلقّي إلى خصائص فنية، كما هو الأمر في النص الذي يتصدّر الرواية، وهو منتزع من فهرست "ابن النديم" . وتتأكد أهميته وتأثيره في الرواية حينما يحاول "تاج الدين" تصنيف مخطوطات ترد الإشارة إليها داخل الرواية، فيصطلح عليها "فهارس" مثل "الفهرس الأول" و "الفهرس الكشّاف" . وما يشاع حول نسبة الثاني إليه، وسرقة الأول من "لورا" . ويؤدي بعض تلك النصوص وظيفة

تعميق قدرة التخيّل وإشباع والوهم عند المتلقّي، كما هو الأمر بالنسبة لنص مقتبس من كتاب "الإشارات والتنبيهات" لـ"ابن سينا"، وهو نص يتردّد في مفتتح الكتاب وفي خاتمته.

على أن هذه النصوص المعرفية التي تخترق الرواية وتمارس ضغطا على المتلقّي بهدف كسر الوهم الذي يخلقه السرد تهون بإزاء نصوص كثيرة أخرى تتخلّل الرواية، وتعمّق أحاسيس "تاج الدين فرحات" الذي يُدرج في سياق لغته لغاتٍ أخرى: الأشعار بالمحكية التونسية، والقصائد الفرنسية لرامبو وبودلير وزولا، ومقاطع من الأشعار الإيطالية، ومقاطع سردية لجمال الغيطاني، فضلا عن قصائد عربية مقتبسة من التراث الأدبي، وكل هذا يأتي جنبا إلى جنب مع نصوص لغوية لابن منظور وابن سينا وغيرهم، وهو كثير جدا(4).

في غالب الأحيان لا تعكّر هذه النصوص سياق السرد، ولا تقطّع تسلسل الأحداث، إنما تُدمج في الإطار العام للنص، بهدف إغناء الحالة النفسية للشخصيات؛ فـ"تاج الدين فرحات" الذي يؤدي دور كاتب روائي يوظف تلك النصوص في مواقع تضفي بعداً نفسياً عميقا على الشخصيات، كما أنه يستعين بها للكشف عن تطلّعاته، وأحلامه، ورغباته، وهي تضيء في بعض الأحيان جانبا من توتراته النفسية، ومن ذلك محاولته التماهي مع شخصية الشاعر الفرنسي "رامبو" ورغبته في محاكاته، على اعتبار أنه مثل سلفه رحّالة وكاتب. ومعروف أن "رامبو" توغّل بعيدا في مجاهل إفريقيا، وعاد بساق واحدة محمولا على أكتاف العبيد، فأشعار "رامبو" تضيء وجه المماثلة بين الاثنين، وهذا الضرب من توظيف النصوص يمكن الاصطلاح عليه بـ"التناص الصريح". وإلى جواره نوع يمكن الاصطلاح عليه بـ"التناص الخفي" ويمثله بغزارة كبيرة اتصال أسلوب السرد، ولغة النص بنسق الموروث السردي العربي في أبرز أنواعه كالمقامات، والخرافات، والسير، والأخبار، وأدب الرحلات، وكتب الفهارس، وغير ذلك.

يصف "تاج الدين فرحات" نفسه بأنه "نخّاس". والإعلان عن هذه الصفة يستأثر بالاهتمام طوال صفحات الرواية، فعلى هامش ما يقتبس عن "لسان العرب" يضع "تاج الدين" تعريفا لـ"النخاسة" في هذا العصر، بأنها "الرغبة في ولوج حياة الآخرين، والتلصّص عليهم، وكشف بواطنهم". أما "النخّاس" فهو الإنسان المتلوّن الذي يزدوج فيه الظاهر والباطن، والجهر والسر، والخفاء والعلن. وبعبارته هو "الرحّالة صاحب السفر الذي لا يستقر على حال، يركب البحر، ويداور العناصر، ويراوغ الظلمة، ويغوي عرائس البحر، ويهادن القراصنة... حتى ينشب مخالب خياله في الناس والأشياء جميعا(5).

هذا التعريف مشتق من الدور الذي يقوم به "تاج الدين" كونه محكوما برغبة الاكتشاف، والبحث، والقلق، وعدم الاستقرار، والفضول، فالمحفّز السردي في النص هو تداخل الرغبة الذاتية بولع الاكتشاف. فـ"تاج الدين" يقع منذ البداية ضحية إغواء الجائزة الإيطالية،

ويتضاعف حلمه بالحصول عليها، فيغادر بلاده مبحراً على ظهر السفينة" الكابو ـ بلا "ناحية إيطاليا راغباً في نيل الجائزة، لكنّ فضوله المدمّر في اكتشاف الآخرين، وهتك أسرارهم، والتعرّف سرّا إلى أخص خصوصياتهم، يفضي به إلى نهاية مختلفة تماما لكل ما كان يرغب فيه، فلا ينال مبتغاه، وهو الجائزة/ الحلم، وتتعرّض السفينة لعطب يؤدي بها إلى فقدان اتجاه الرحلة، فتظلّ "تدور حول نفسها، تكاد لا تبرح مكانها. . كأنما عُلّقت بين سماء وأرض، تدور حول نفسها مثل لبوه جريحة أهلكت السباع جراءها، وهدم السيل بيتها، ولسع البرد وجهها "[6].

تبدو النهاية المأساوية للشخصيات، وكأنها متصلة بالوباء الذي حمله معه "تاج الدين" إلى السفينة: وباء التلصّص، وكشف الأسرار، وهتك الحُجب، والتوغل بعيداً في عالم الرغبات الممنوعة والمقموعة، فبدل أن تأخذ الأحداث والمصائر الاتجاه الذي ينبغي أن تكون عليه يُحدث وجود" تاج الدين" في المركب الإيطالي خللا في توازن الأشياء، فيؤول كل شيء إلى غير ما كان ينتظر أن يكون القبطان "غابريلّو كافنيالي" السيد المطاع، والمغامر الأفّاق يُلقي بنفسه في اليمّ، وتهرب الشخصيات الأخرى أو تتوارى مختفية في أماكن مجهولة. السفينة التي وُصفت دائما بأنها "المدينة العائمة العجيبة" تتعرّض لعطب مدمّر، وتفقد اتجاهها، ويتعذّر عليها مواصلة الإبحار في مياه المتوسط، بل يتأكد ضياعها، ويُستباح كل شيء فيها. وحده "تاج الدين" الذي كان يراود جائزة، ويمنّي نفسه بالحصول عليها، يفلت من هذا المصير المهلك، فتُنسج حوله أسطورة اختفاء متميزة. إذ يشاع أنه "رُفع من الكابوبلاّ في غروب اليوم الثالث، وأن جماعة من أصحاب السّبل قد شاهدوه أسفل جبل المقطّم، يحمل محفظة مخطوطاته على ظهره يكاد ينوء بحملها"[7] لكن شائعة أخرى تؤكد أنه لم يُرفع إنما شُبّه للآخرين ذلك.

وهكذا فكأن الرغبة المقترنة بحب الاكتشاف لا تؤدّي فقط إلى الحؤول دون أن يحقق "تاج الدين" مبتغاه، إنما تقود إلى تغيير مصائر كل الشخصيات التي التقاها على ظهر المركب، فاختلال التوازن الذي طرأ على نظام الأحداث، بسبب ظهور "تاج الدين" يظل مستمرا، ولا يعاد التوازن أبدا، فالنهايات المأساوية للشخصيات والسفينة تعبير عن بقاء ذلك الاختلال قائما بسب الحافز السردي الذي أشرنا إليه، والذي نؤكده مرة أخرى: الرغبة المرضيّة في التلصّص على الآخرين، واكتشافهم، والتوغل في معرفة خفاياهم.

لا يكتسب البعد الدلالي لهذا المحفّز قيمته الدلالية إلا من خلال التفاعل مع عنصرين فنيين آخرين، هما: الشخصيات والمكان، فالشخصيات التي تظهر في الرحلة البحرية، لا ينقصها التوتّر والاضطراب، سواء أكان القبطان "غابريلّو كافينالي" الذي جاء من خلفيّة هي مزيج من المقامرة والشعوذة وممارسة السحر، أم ابنته "لورا" المتهتّكة، أم جرجس القبطي

وعمله في تهريب الآثار، أم عبدون الجزائري تاجر العطور، أم الأمير أبو عبدالله القرطبي، أم القوادة شريفة الزواغي، أم لولا الراقصة، وغيرها. وهي جميعا شخصيات لها انتماءات ثقافية وعرقية مختلفة، لكن تجمعها الرغبة المتأجّجة في إحياء حفلات الليل الماجنة. وهنا يدخل المكان الذي يحتضن الشخصيات وأفعالها، والمكان هو السفينة " الكابو ـ بلاّ" ، إنه مكان مضطرب يعجّ بالدسائس، والمغامرات الغامضة، والعلاقات الخطيرة، ويعجّ بالاضطراب لأن أمواج البحر تتقاذفه في رحلة قلقة تقع في نهاية الخريف ومقدم الشتاء حيث اصطخاب الموج وسط الظلمة، والريح التي تعصف بكل شيء.

يحقق السرد تناغما فريداً بين الاضطراب والقلق اللذين يلازمان الشخصيات والسفينة في بحر هائج، فالمكان هو الملاذ هنا. إنه يشحن الشخصيات بقلق مضاعف إلى درجة تصبح فيها رهينة البحر بكل عنفوانه. وبخاصة بعد أن تحيط جموع القرش والدلفين والحيتان السفينة في رقصة مجنونة، فـ"ترتطم بالمركب في كرّ وفرّ، تقبل لتُدبر من جديد قبل أن تدور حول ذاتها وترسل صراخها الحاد في الفضاء المتخثّر، أما طيور النوء فأسراب شرسة تلمّ بالحفل ثم تفلت في مثل مروق اللولب، فتكاد تعصف برؤوس المتراصّين لصق السياج المعدني البارد"[8]. ولعلّ تفاعل عناصر السرد هذه جميعها من أحداث، وشخصيات، وخلفيّات مكانية وزمانية عُبّر عنها بلغة مكثّفة، مختزلة، قصيرة الجمل، تتميز بالأحكام أكثر من الأوصاف، ويشيع فيها أسلوب العطف الذي يراكم جزئيات من الوقائع بعضها فوق بعض ليتشكّل منها متن الرواية، فكأن التعبير اللغوي صدى لذلك العالم المضطرب.

هذه الإشارة تُلزمنا القول بأن اللغة المكثّفة القطعيّة التي تتجنّب صيغ الإطناب والاسترسال، وبها تستبدل الإيجاز، وأحيانا المباشرة، باعتمادها على معرفة الأشياء وتقريرها، أكثر من الإيحاء بها، جعلت الرواية حقلاً لممارسة شتّى أنواع التجريب، سواء أكان تجريبا أسلوبيا كما يمثله الانتقاء اللغوي للألفاظ الكتابية المتحدّرة من ذخيرة أساليب النثر العربي القديم، أم تجريبا شكليا كما يتجلّى من خلال توظيف طرائق تأليف الفهارس، وكتب الرحلات، والسرود التاريخية والجغرافية التي برزت في الكتابة النثرية العربية خلال العصر الوسيط، ودمج كل ذلك بأساليب الرواية الحديثة وأبنيتها، أتاح الخروج على نسق السرد التقليدي الشائع في الرواية، وعدم الانصياع للبناء المتتابع الذي يعتبر أحد الأبنية الشائعة في الروائية العربية، وحلّ بدل ذلك سياق سردي مغاير اتصف بكثرة تقنيات الاسترجاع والاستحضار، وحالات القطع، والعودة إلى الوراء، وإدراج حكايات ثانوية في سياق الحدث الرئيس، وأحيانا إدراج فقرات كاملة لا تسهم في عملية تنمية الحدث، إنما تغني الحالة النفسية للشخصيات. ومن الصعب فنيا تجاهل أهمية كل هذا أو إنكاره.

لا يخضع بناء الرواية لنسق متسلسل باستثناء الإطار العام للحدث، وهو الذي يصوّر

الأيام الثلاثة التي تستغرقها الرحلة في البحر، قبل انفراط عقد الوقائع المكوّنة للحدث، وضلال المركب، واختفاء الشخصيات. فتداخل الوقائع فيما بينهما، وفّر إمكانية لإضاءة خلفيّات الشخصيات وتواريخها الذاتية، وكشف عن منظوراها السردية، وحدّد زوايا نظرها، ومواقعها، وعلاقتها بالنسبة للعناصر الأخرى في النص، ولعبت مستويات السرد المتعددة دوراً بالغ الأهمية في تنظيم البناء العام للرواية.

هنالك ثلاثة مستويات متراكبة، تنبثق من ثلاث رؤى تحتكر السيطرة على العالم الفني في هذا النص، وتتدخّل في تشكيله: المستوى الأول يتصل براو خارجي عليم، وضليع في معرفته الشاملة بكل شيء، تُنظّم رؤيته الموضوعية غير المباشرة كل العناصر السردية، بما فيها الشخصيات والأفعال والخلفيات الزمنية والمكانية، ومن عمق هذا المستوى الأول تظهر رؤية الكاتب "تاج الدين" التي تمثل المستوى الثاني، وهي رؤية ذاتية مباشرة تمثّل درجة مشاركة هذه الشخصية بالأحداث، وتعبر عن رؤيتها لعالمها ولعوالم الشخصيات الأخرى، وتحدد الموقف الفكري لـ"تاج الدين" وترسم تاريخه الشخصي، وتصوغ أحكامه وأفعاله بوصفه نخّاساً بالمعنى الذي يظهر في النص، ومن وسط هذين المستويين السرديين تتفتح رؤى سردية أخرى تتصل بشخصيات ثانوية وتضيء عالم هذهِ الشخصيات أو عوالم الشخصيات الأخرى، كما يظهر ذلك فيما ترويه "لولا" البربرية عن نفسها وأسرتها وعن نشأة "غابريلو" وتربيته الذاتية، وفيما يرويه "جرجس" القبطي عن الأمير أبى عبد الله، وفيما يرويه كل من "عبدون" الجزائري و"جرجس" عن "لورا" وهي تغوي الآخرين، وتدعوهم إلى رحلة زوارق شراعية ليلية في البحر، والمستوى الأخير بكل تنوعانه يخدم الإشارات والأفعال الصغيرة التي تغذّي الحدث بدلالته العامة.

على أن هذهِ المستويات السردية الثلاثة المقترنة بالرؤى التي ذكرناها، والتي تتدخّل في كل التفاصيل، سواء أكانت حصلت في الماضي أم في وقت الرحلة البحرية، هي التي عمّقت البعد الدلالي للنص، ودفعت بذلك البعد من مستواه الظاهري المباشر إلى دلالته الرمزية غير المباشرة. يتشكّل البعد الدلالي للرواية من جملة من العناصر، في مقدمتها: تفاعل الشخصيات والأحداث في فضاء محدد، ثم الحدث وهو الرحلة غير المكتملة لكاتب يطمح في نيل جائزة أدبية، والنظام الدلالي يقبع تحت هذا السطح، ويحتاج إلى تعويم يتصل بقضية مهمة، قصدتُ قضية "الأنا" و"الآخر" وهي إحدى الإشكاليات الأكثر تعقيداً وإثارة في عصرنا، وفي كل العصور، وما أن نزيح جانبا المظهر المباشر والخدّاع الذي يغلّف ظاهر الحدث إلا وتتكشّف القضية كاملة، وهي لبّ النظام الدلالي للنص، وقد جاء تمثيلها سرديا بالتصريح مرة، وبالتلميح مرات؛ فالرحلة القلقة للمركب في بحر هائج متنازع حول انتمائه الثقافي، وعلى ظهره خليط من الشخصيات المتحدّرة من أصول ثقافية وعرقية ودينية

مختلفة، وتمارس مهنا متعددة، وتشتبك في صراعات متعددة المستويات، لا يمكن اعتبارها إلا رحلة رمزية ضمن بنية ثقافية مُشبعة بكثير من المعاني المتّصلة بقضية الأنا/ الآخر.

قبل أن نمضي في بحث هذا الموضوع يحسن بنا أن نورد هذه الفقرة الدالة التي تصوّر موقف"تاج الدين فرحات"ممّا يراه، وهي إلى ذلك تكشف جانبا من رؤيته لعصره وبلده، وتفجّر القضية التي أشرنا إليها"كان قد جاب البلاد طولا وعرضا، فعرف الطرق الكبرى والدروب المتربة الخفيّة، رأى الناس والأشجار والعشب والمطر والوهم، وفهم أن هذه البقعة من الأرض تغيّر ثوبها وتولد نيرانها في مهد رمادها القديم. نهاية هذه الألف الثانية عجيبة، فالمصانع قليل دخانها، وباهت لونها، والأزمات جمّة هائلة، لكنّ الأمر قد بلغ الأوج، أو يكاد، فالعيون أكثر ثباتا وقد وتّرها التحدي! إفريقيا هنالك في الجنوب، وأوربا قريبة مُولّدة طاغية، والتاريخ والحضارة، بخيرهما وشرّهما حاضران، مادة أولى طيّعة أو صلبة، حسب الفصول والأوقات، مادة أولى للحضارة والأمل والإخفاق والموت والحياة داخل حقل صغير، حقل من الوهم والخير والشر اسمه تونس[(9)].

لمثل هذه الإشارة مرادفات كثيرة ترد على لسان"تاج الدين"أو تُفهم في سياق السرد على أنها تمثّل وجهة نظره، فانتماؤه الثقافي مزيج اشتركت فيه أطراف عدّة، ووعيه الذاتي، وهويته متعددة الأبعاد تشكّلت من مصادر ومرجعيات كثيرة، وخصوصيته الثقافية المتكوّنة من كل تلك العناصر لا توظّف من أجل تخطّي التعارضات بينه والقبطان"غابريلو كافينالي"لأن"تاج الدين" يريد أن يكون المحور المركزي لكل شيء. تؤكد الإشارة أن الشبكة الدلالية للنص يتنازعها قطبان: الأول"تاج الدين"التونسي، العربي، الأفريقي، والثاني"غ. كافينالي" الإيطالي، الأوربي، الغربي. وهذان القطبان الدلاليان يجذبان الشخصيات الأخرى حولهما تبعا لهوية كل منهما الثقافية. وعملية الاستقطاب هذه لها أهمية بالغة لأنها تحدد نوع الانتماء الثقافي ودرجته، ولها نتيجة أبلغ من ذلك، لأنها تكشف مأزق الشخصيات ذات الانتماء المزدوج التي تظهر مشوّهة الهوية، إلى درجة أنه لم تستقرّ بعد أسماؤها الشخصية على شكل محدد. لقد ضربها التهجين في الصميم، ولم تفلح في تشكيل وضعية خاصة بها، وعاشت وهم النقص الدائم، ولم تدرك بعد أن الوهم الحقيقي هو وهم الهوية الكاملة.

يظهر"تاج الدين"بوصفه قطبا دلاليا يمثل"الأنا"بالمعنى الثقافي، ويظهر"غ. كافينالي"باعتباره يمثل"الآخر"وبينهما تتردد انتماءات الآخرين، ومن اصطراعهما المعلن أو الضمني يتولّد المعنى الرمزي العام للنص. ولكن ما الكيفية التي يظهر بها كل منهما؟ وما دلالة ذلك؟ وما أهميته؟ تنبثق شخصية"تاج الدين"وهي مكتملة، فكل تجاربها تبلورت قبل بدء الحدث، حدث الرحلة، ويمكن وصف هذه الشخصية بأنها منقّاة، ومنتخبة ومصوغة

على درجة عالية من الخصوصية والتميّز، إذ يشار إلى أنها مثقفة ولها تطلّعات، و"تاج الدين"روائي، وباحث عن الحقيقة، ومحكوم برغبة جوانيّة لهتك الأسرار، وفضح ما تنطوي عليه من خبايا، تلقّى تربية ذاتية في مكان محدد (=القيروان، وهي في الوقت نفسه مسقط رأس المؤلف) واكتسب تجاربه الذهنية المتنوعة في هذا المكان، وباستثناء الفضول والتلصّص فإن المتلقّي يتقّبل"تاج الدين"بوصفه شخصية إيجابية، ولعل المقطع الآتي يوضّح كيف نُسج هذا الجانب من الشخصية"كان إحساسه بالكتب إحساسا عنيفا، حيث يخترق أريجها الحاد أنفه فيملأ ذهنه حيرة وشوقا ورغبة في النفاذ، لذلك لبث حبّ المعرفة بالنسبة إليه مروقا شبقا من المتاح إلى الممكن. ثم أضحت الكتابة بعد ذلك بديلا مباشراً لنهم التقبّل"[10].

أما شخصية"غابريلو كافينالي"فتركّب لها منذ البدء صورة مشوّهة، ففضلا عن خلفياته التشرّدية كونه نشأ في ظروف الحرب العالمية إثر مقتل أبيه في انفجار، فإن حياته الباريسية تُقدَّم على أنها سلسلة من الأعمال الشائنة، التحق بمعهد "خاص يؤمّه البحارة والأفّاكون للحصول على وثائق مشبوهة"وتلقّى بعد ذلك"فنون العرافة والسحر الأسود، والدموي الأحمر، والأبيض الترابي، ومتعدد الألوان الشيطاني! وأمضى شطراً من حياته في كوخ قديم في أقاصي جبال البيرني الإسبانية، فامتزجت لديه المعتقدات الشرقية بالتراث الشاماني الغلوازي، أضحى من أعلام العرّافين والمشعوذين المراودين في أحياء باريس القديمة"وتنسب إليه وصفة"عجائن الفتنة" وهو خليط من المخدّر الممزوج بالدم البشري، فكان بعد تجربة طويلة من التمرّس بالاحتيال والشعوذة" يجيد الانقضاض على فريسته نظير أحد طيور"الساف المروّضة" . وبعد سنين من هذه الأعمال البشعة وأمثالها يلتحق بمدرسة بحرية تمنح"وثائق مشبوهة" ، وبطرق غامضة ومشبوهة يقود مركبا مالطيا، وذلك قبل أن يتفاجأ به بحارة" الكابو ـ بلاّ" هاتفا وسطهم" أنا القائد. . . صاحب الأمر والنهي منذ هذه اللحظة" . ولا يلبث أن يكون مركبه ملاذا للمجرمين والمهربين، والمكان المفضّل لمداهمة رجال الشرطة[11]. وينتهي الأمر به منتحرا في خضّم البحر المتوسط بعد أن تغلّب عليه "تاج الدين"في لعبة شطرنج، اللعبة الرمزية العريقة للقوة.

هاتان الصورتان الخاصتان بالشخصيتين الرئيستين في رواية"النخّاس"يصار كثيرا إلى التخفيف من درجة التعارض بينهما، لكن الصراع الداخلي المحتدم في كل منهما يقود إلى مواجهة دائمة تؤدي إلى منازلة رمزية تمثّل ذروه ذلك الصراع، وكل منهما"يتوجّس خيفة من الآخر" ، ورسمُ صورة تفضيلية لـ"تاج الدين"وصورة مشوّهة لـ"غابريلو"يرجع إلى الآثار العميقة للثقافة السائدة التي تتخلّل آليات التمثيل السردي، فتختزل"الأنا"و"الآخر"إلى أنماط ثابتة تقوم إما على إقصاء صفات معينة أو الاستحواذ على أخرى، هذا فضلا عن شُحن

الغلواء التي تتسرب لتحيط بـ"غابريلو"وتنتج له صورة اكراهية، فالرؤية السردية تتدخّل في إسقاط السمات المستكرهة عليه، وتضعه خصما "شريرا"للشخصية الإيجابية المضادة، وفيما تتشكّل شخصية"تاج الدين"بوساطة رؤية سردية موضوعية يقوم بها راوٍ عليم، أو رؤية ذاتية خاصة به باعتباره راوية وبطلا وبؤرة للحدث في العالم المتخيّل الذي يكوّنه السرد فان شخصية"غابريلو"تتشكّل على العكس من جملة من الرؤى التي تصدر عن شخصيات لا تربطها علاقة سوية به، مثل الراقصة"لولا"وهي شخصية ثانوية، على خلاف معه، وتُقدِّم روايتَها عنه وهي في أحضان"تاج الدين"الذي لاذ بها"ينشد رائحة شعرها وأذنيها وطعم ريقها ومرارة إبطيها الفائحين عطرا ودفئا لطيفا رائقا"[12].

وطبقا لأهمية التراتب في الرؤية السردية التي تحددها درجة حضور الراوي فإن " تاج الدين" بُنِيَ من رؤية كلية وشاملة، فيما بُنِيَ"غابريلو"من رؤية سردية جزئية وثانوية، وفيما مُنِح الأول هيمنة مطلقة في سياق السرد، اُختزِل الثاني إلى نمط جاهز لكي يؤدّي فقط وظيفة التعارض الدلالي. وفي الوقت الذي أُضفيت فيه سمات عقلية وروحية وفكرية وثقافية على" تاج الدين" انفرد خصمه بالشعوذة والفسوق والشُبهة وسوء السيرة، وفيما كُثِّف حضور الأول، تقلّص حضور الثاني. وفي كل هذا يستجيب التمثيل السردي لموجِّهات ثقافية خارجية تُنظّم آلية عمل السرد. والجدير ذكره في هذا المقام أن"إدوارد سعيد"كان أكد أن الروائيين منبثقون إلى حد من تاريخ مجتمعاتهم، وهم يشكّلون ذلك التاريخ ويتشكّلون به، ويتصلون بتجاربهم الاجتماعية بدرجات متفاوتة، وأن الثقافة وكل أشكال التعبير الجمالي تشتق من التجربة التاريخية لتلك المجتمعات[13] وهو أمر نعيد تأكيده في هذه المناسبة بعد أن أشرنا إليه في الفصل السابق. لم تتنكّب الرواية العربية عن هذه المهمة، ففي كثير من نماذجها مثّلتْ سرديا العلاقة بين الأنا والآخر.

تتصل بكل من"تاج الدين"و"غابريلو"شخصيات أخرى، ويسقط النسق الدلالي للنص بعض المعاني الخاصة على الوظائف والأدوار التي تؤديها تلك الشخصيات، فبين فئة الشخصيات التي تغذّي القطب الدلالي الذي تمثله شخصية"تاج الدين"وتلك التي تغذّي القطب الدلالي الذي يمثله "غابريلو"ثمة شخصيات، وسيطة، مهجنّة، تعيش أزمة متوترة من الانتماء تجاه هذا القطب أو ذاك، وأقصد تحديداً، شخصية"جرجس القبطي"الذي يتذبذب حضوره ووضعه إلى درجة لا يستقر فيه حتى البناء الصرفي لاسمه الشخصي: جرجس، جرجير، غرغير، قرقير، وشخصية "لولا"البربرية التي لا دور لها إلا إطفاء الشهوات: ليلى، ليليا، ليليان، لؤلؤة، لولا، وربط هاتين الشخصيتين بخلفيات عرقية ودينية، فضلا عن العلاقات الغامضة والمثيرة بشخصيات تنتمي إلى "الآخر"كما في حالة"لولا"وعلاقتها بـ"غابريلو"و"جرجس"وعلاقته بمهرب الآثار اليوناني العجوز، توحي

بأن الثقافة السائدة تمارس تأثيرا جارفا في تقويم الانتماءات الثقافية للأقليات وسط فضاء ثقافة العموم. فهذه الشخصيات متصلة بعلاقات سرية ومشبوهة بـ"الآخر" وهي من جهة ثانية "دونية" لم تستكمل أوصافها وأدوارها، وتعيش هواجس التردّد والخوف، ولم تُدرج بعد ضمن وضعية ثابتة، بما في ذلك حق التسمية الشخصية، إذ تُعرف بخلفياتها وانتماءاتها الذاتية، ومازالت تعيش مأزق عدم الاستقرار، وفي مقدمة ذلك هوية الاسم.

تؤدي هذه التعارضات الدلالية إلى نهاية يدفع الجميع ثمنها، ألا وهي ضياع السفينة "الكابو ـ بلا" في بحر هائج شرس، فالتعلّق بوهم الانتماء الخالص، والصفاء المطلق، والخصوصية الضيقة لا يقود إلى الحوار والتفاعل، إنما إلى السجال وثم التناقض. ومن المؤكد أن المؤلف خلق للشخصيات في روايته عالما يمور بالقلق والحركة والاختيارات الصعبة، ورمى بها فيه، ولهذا فالسفينة لن تصل إلى أي شاطئ، فادّعاء التناقض والتعلّق به سيؤدي لا محالة إلى تقويض كل شيء. ويظهر أن "تاج الدين" نفسه، مع وعيه الجزئي بهذه القضية، أسهم في تعميقها، فهو لم ينجح في تفريغ شُحن الغلواء، وكان يقرّ بثنائية تقوم على التفاضل "إفريقيا هنالك في الجنوب" و" أوربا قريبة مولّدة وطاغية" والى إفريقيا النائية يُنسب التاريخ، وإلى أوربا القريبة تنسب الحضارة، وكأن "تونس" تنتمي إلى عالم وتتطلّع إلى آخر، وبمعنى من المعاني فالتاريخ انتماء إلى الماضي، والحضارة انتماء إلى الحاضر. وبينهما تتأسس منطقة هشّة لا يوجد فيها سوى الحيرة التي تقود إلى الهلاك، فإشكالية الانتماء الثقافي أعقد من أن تُحلّ برمز، لكن السرد ينجح تماما في تمثيلها، وفي نهاية المطاف لا يصل أحد من ركّاب السفينة إلى مقصده، فالتوتّر في قضية الانتماء يقود إلى نتيجة واحدة هي دائما الفناء.

هذا الالتباس مع الآخر الذي تدفعه موجهات ثقافية، كما اقتربنا إليه في رواية "النخّاس" له نظائر كثيرة في الرواية العربية منذ "علم الدين" لـ"علي مبارك" و"حديث عيسى بن هشام" لـ"المويلحي" و"عصفور من الشرق" لـ"توفيق الحكيم" و"قنديل أم هاشم" لـ"يحيى حقي" وصولا إلى "الحي اللاتيني" لـ"سهيل إدريس" و"موسم الهجرة إلى الشمال" لـ"الطيب صالح" و"بالأمس حلمت بك" لـ"بهاء طاهر، وغير ذلك كثير جدا. ولكن الأمر الذي نريد أن نتوسّع فيه هنا هو كيف يقوم التمثيل السردي ذي الكثافة العالية بإنتاج الذات في صراعها مع نفسها ومع الآخر ضمن تاريخ ثقافي واحد؟ وكيف تنشطر الذات بين تصورين ورؤيتين في إطار ثقافة واحدة؟ذلك ما نحاول الاقتراب إليه في الفقرة الآتية.

3. تنازع الرواة.

تقوم رواية "امرأة القارورة "(14) لـ" سليم مطر" على التدافع الشديد بين الرواة من أجل

الاستئثار بالسرد للإفصاح عن جملة من المواقف الفكرية فيما يخص الماضي والحاضر على حد سواء، وفي الوقت الذي تنبثق حكاية "امرأة القارورة" من خلال السرد بيسر وسلاسة، فإنها تشتبك مع الرواة في نوع من التنازع، فالرواة منهمكون في وصف وضعياتهم الشخصية، ومنظوراتهم، وعلاقاتهم بامرأة القارورة وحكايتها، الأمر الذي جعلهم يقدّمون ذواتهم، وانطباعاتهم، ورؤاهم بصورة استثنائية، وبمقدار ما يمنح كل ذلك هذه الرواية خاصية فنية مهمة، فهو يؤجّل ظهور الحكاية في نوع من التشويق الذي يسهم السرد في تنظيمه والتلاعب به، قبل أن يعلن عن تفاصيلها تدريجياً من خلال علاقة الرواة بها في سياق ثقافي مختلف، وهو أسلوب في البناء السردي يتيح مجالا واسعا لأن تتجلّى الحكاية من خضم سلسلة الرؤى التي تتمركز حول نقطة ما، فتكون نتيجتها تشكيل الحكاية التي هي رواية مجموعة من الشخصيات تتضافر عناصرها الفنية معا من أجل بلورة حكاية يمكن إدراجها ضمن نسيج متعدد المرجعيات بمكوناته التاريخية، والأسطورية، والسحرية، وهذا سهّل التراسل الشفاف بين المستويات الرمزية والواقعية للنص إلى درجة تحرّرت فيها الشخصيات من قيود الحركة التقليدية، بما جعل التاريخ نفسه مادة سردية تمّ تشكيلها حسب مقتضيات الأحداث، وهي إلى ذلك حكاية تخترق سكون الزمن، فتعاصر سيل الأحداث المتدفّق الذي ينبع منذ ما يقارب خمسة آلاف سنة هو عُمر امرأة القارورة، فالزمان بوصفه إطاراً للحدث، يتقدّم، ويتراجع، ويتلوّى، ويتكسّر في تساوق مع الاتجاهات المتشعّبة التي تأخذها الوقائع والأفعال المشكّلة لمادة الحدث السردية.

تداخل مستويات السرد في الرواية يؤدي إلى حركتين متعارضتين: حركة أولى تريد اختزال السرد الذي يحتكره الرواة لصالح الإعلان عن وضعياتهم الفكرية والنفسية، والإفصاح عن حكاية امرأة القارورة دون إبطاء، وحركة ثانية مضادة تتواطأ مع الرغبات الدفينة للرواة، وهي تُرجئ إظهار الحكاية، فيستغل الرواة الفرصة للإعلان عن أنفسهم وحكاياتهم. وسنجد أن هذه اللعبة السردية، إنما هي لعبة بلاغية متكاملة غايتها الإبلاغ عن الحكاية بطرق غير مألوفة. حكاية امرأة القارورة باعتبارها اللّب المكوّن للرواية تتنازعها ثلاثة مستويات سردية، تتصل بثلاثة رواة: يؤدي الأول وظيفة التقديم والاستهلال دون أن تربطه سردياً رابطة مباشرة بالحكاية، ويؤدي الثاني وظيفة تنظيم الحكاية والمشاركة فيها من خلال علاقته المباشرة بامرأة القارورة "هاجر" و "آدم". وهذا الراوي يهيمن برؤاه ومواقفه وسلطاته المطلقة على النص، ويؤدي الثالث، وهو ضمير غائب، دور الوسيط الذي من خلال سرده ينبثق صوت "هاجر" وهو صوت لا يكتسب استقلاله الشخصي، إنما يقترن دائماً بذلك الراوي الوسيط الذي يتقنّع بضمير الغائب في نمط من السرد الموضوعي غير المباشر على نقيض السرد الذاتي المباشر الذي يتصل بالراويين الأول والثاني.

تبدو، أول وهلة، علاقة الراوي الأول بحكاية امرأة القارورة علاقة واهية، وهي كذلك من ناحية سردية، اذا أُخذت بالاعتبار درجة الصلة بين ذلك الراوي والحكاية، فالعلاقة السردية المباشرة ضعيفة، ولا يحصل تماسٌ يبنهما إلاّ بشكل عابر، يُراد منه الايحاء بطبيعة تلك الحكاية، بيد أنّ تلك العلاقة تبدو على غاية من الأهمية اذا نُظر اليها من زاوية أخرى، وهي تنزيل الحكاية في موقعها السردي، وضبط حدودها، والتوطئة لها، ووصف الخلفية التي تعطيها قيمة في سياق السرد، وما أن ينتهي الراوي الأول من وظائفه هذه إلاّ يتوارى، ولكن ذلك يحدث بعد أن يروي هو حكايته الخاصة به، حكاية التمزّق بين الإكراه للالتحاق بحرب لا يؤمن بها إنما يُدفع اليها مُكرها، ومحاولاته السبع للفرار منها، في إصرار عجيب لا يعرف الضعف والتهاون، وبين الشوق الدفين الذي يتملّكه منذ صباه لـ"أوربا" ورفض الحالة الأولى (الحرب) والاستغراق في الثانية (أوربا) أمران مرتبطان في ذهنه، ارتباط نتيجة بسبب، يقول "طيلة سبعة أعوام لم أكن أدرك من الوجود غير أهوال الحرب، وذلك الشوق الدفين للهروب نحو حلم تملّكني منذ صباي "أوربا" مامضى يوم إلاّ وكنت ارسم من عذابات الحرب لوحة لأوربا، كإلهٍ تعس يصنع من أطيان كوارثه مخلوقاً سامياً قادراً على منح اللذة لخالقه. من شبقي المكبوت نحتُّ جسد أوربا، ومن تجارب حبّي الفاشلة صنعت قلبها، ومن حاجتي إلى الراحة والأمان رسمت ملامحها الخضراء، ومن توقي إلى العدالة، والانعتاق خيّطت لها ثوباً أبيض فضفاضاً يرفرف كأجنحة فراشة ويضمني بين ثناياه كما تضمني أم في عباءتها السوداء. أوربا صارت مخلّصي المنتظر وأرضي الموعودة. حتى عذاباتها كنت أراها أكثر استساغة من أمثالها في بلادي"[15].

ينتج التمثيل السردي عالمين متناقضين: عالم الشرق حيث ينتمي الراوي، وعالم الغرب حيث يتمنّى، والرؤية السردية لهذا الرواي لا تعرف الحياد، إنها تركّب صورة مكروهة وممقوته للمكان الذي ينتمي إليه (الشرق) وتركّب صورة احتفائية، ورغبوية، واستيهامية، للمكان الذي ينشده (الغرب) ، إنها ثنائية الخفض والإعلاء، التبخيس والتبجيل، الكامنة في وعينا المعاصر وفي ثقافتنا، وسوف تطّرد هذه الرؤية نفسها عند الراوي الثاني. على أن الموضوع الذي هو مدار عنايتنا هنا هو علاقة الراوي بالحكاية، فقبل أن تتشكّل أطرافها يعلن الراوي عن عدم وجود علاقة له بها، والمصادفة وحدها هي التي جعلته يعرفها، ولذا فإن مسؤوليته عنها تتصل بالمساعدة في نشرها فقط. والدفع باتجاه فصم العلاقة بين الراوي الذي يتقّنع بقناع المؤلف والحكاية، إنما هو لعبة سردية شائعة في الرواية العالمية والعربية، تمثلها غالباً الصيغة المتداولة الآتية: يعثر المؤلف على مخطوط مجهول، وينتهي دوره بنشره، ولا يتحمّل أية مسؤولية عمّا ورد فيه.

هذه الصيغة هي التي تبرمج الاطار العام لبناء النص السردي على نحو يحتّم ظهور ذلك

السرد، بتشعباته وتفاصيله الكثيرة، وأخذت بها هذه الرواية، فخصّصت فصلا كاملا، هو (فصل ابتدائي) ليس فقط للبرهنة على عدم وجود صلة بين الراوي الأول والحكاية، إنما لعرض الحكاية الشخصية لذلك الراوي، فالمبالغة في نفي هذا النوع من العلاقة إنما هي مبالغة في تأكيدها، يقول الراوي "قبل الولوج في عالم هذهِ الحكاية الغرائبية مع (امرأة القارورة) العجيبة يهمني أن أعلمكم منذ الآن أني لست مسؤولاً عنها، ولم أشارك في أي من أحداثها، وخيالي بريء منها. في الحقيقة إني أُجبرت على نشرها من باب الواجب لا أكثر، منذ أن عثرت على هذهِ الحكاية بطريق المصادفة قبل أسابيع، وأنا متردد في احراقها أو رميها في البحيرة (=بحيرة جنيف)، وقد فشلت جميع جهودي لاكتشاف شخصية كاتبها الحقيقي، إني انشرها ولم أحاول أن أغيّر في سطورها أية كلمة، تركت المخطوطة كما سلمتني إياها سيدة الحانة "[16].

يستثمر الراوي هذهِ الفرصة للبحث في الظروف التي جعلت الحكاية تصل إليه، وذلك مجرّد مسوّغ يُستغل كغطاء لعرض حكايته الشخصية التي تستأثر بالأهمية الاستثنائية. فالراوي، مستعينا بالسرد كوسيط تمثيلي، يتبطنّ شخصية المؤلف للإعلان عن مواقف آيديولوجية وثقافية، والتصريح بآراء مزدوجة الانتماء تتصل بالعالم الرمزي للنص من جانب وبالمحضن التاريخي له من جانب آخر، وكما رأينا في تركيب صورة تعارضية للشرق والغرب من قبل في رواية "النخّاس" فإن الصورة ذاتها ترتسم في "امرأة القارورة" لكنها مقلوبة الدلالة، فالراوي يمضي في وصف حالة الاستياء والتبرّم التي دُفع اليها، وهي حالة المشاركة في حرب لاتعنيه، وهذه الحالة بذاتها ستكون محفّزا حيويا بالنسبة له للبحث عن نوع من الحرية التي يحلم بها، ولهذا تتعاقب محاولات فراره من الحرب سعيا لإشباع تلك الحاجة التي بمقدار ما هي رغبة، فإنها موقف من العالم الذي يعيش فيه، وهجاء له، فالشرق طارد والغرب جاذب، وفي اصرار يناظر اصرار بطل رواية "الفراشة" لـ "هنري شارييز" يفلح الراوي في الوصول إلى "جنيف" ليجد أن حكاية امرأة القارورة في انتظاره، حكاية الشرق السرية المعمّدة بالألم، وبتسهيل نشرها يختفي. لكن القضية الأكثر أهمية في سياق السرد هي أنه توارى بسبب نجاحه في رهان لا يمكن أن يفشل فيه أمثاله، لقد انتزع مكانا رفيعا لحكايته الشخصية، ولايمكن لأحد أن يمر عليه، دون أن تلفت أنظاره تلك الحكاية لأنها البوابة التي من خلالها يدلف إلى الحكاية الأم.

بعد أن يتوارى الراوي الأول الذي يعتبر المدشّن الرئيس للحكاية، والمُمهّد لها، يظهر آخر يلتصق بظاهرها قبل أن يتماهى معها، ويصبح جزءا منها، وإلى هذا الراوي تُعزى كل السمات الفنية للعالم التخيّلي ـ السردي الذي يحتضن حكاية امرأة القارورة، ومع أنه يماثل الراوي الأول في اختيار الغرب مكانا للحياة استنادا إلى جملة أسباب دفعته إلى ذلك، وأنه

يعيش بوصفه فردا باحثا عن اللذة في مختلف أشكالها إلاّ أن درجة حضوره في السرد تفوق درجة حضور الأول، ورؤيته أكثر وضوحا، وحياته أكثر تنوعا، وهو بلغة إيروتيكية ـ فنطازية مشبعة بالإيحاءات الرمزية يقوم بتشكيل العالم التخيّلي للنص، ويموضع امرأة القارورة فيه سواء في جذورها وامتداداتها التاريخية الرافدينية أو في حاضرها الآن، فتتدرّج علاقته بالحكاية من كونه مجرد راو إلى أن يستأثر بمكانته بوصفه شخصية لها موقعها ودورها في الحكاية، وينتهي الأمر به ليكون مشاركا للشخصيتين الأساسيتين "هاجر" و"آدم" في حياتهما ومصيرهما.

وكما كنا رأينا ذلك في حالة الراوي الأول، فهذا الراوي، وبإصرار أكثر حدّة، وبطريقة أفضل، ينجح في إيجاد درجة عالية من التناغم بين حكايته وحكاية "آدم" وحكاية "هاجر" وعلى هذا فحضوره في النص يظل قائما لملازمته الشخصيتين المذكورتين، وخلال ذلك يمارس ضروبا من الأفعال، ويتفوّه بسلسلة لانهائية من الأقوال التي تكشف منظوره الشبقي الذي يجعله منغمسا في عالم اللذة إلى أقصى درجة ممكنة، فهو باحث دائم عن المتعة، يتصيّدها ويقتفي آثارها حيثما تكون، ولا يتردد في التصريح بأنها جوهر وجوده ومدخله إلى الحياة والعالم، واختار الغرب ليتمكن من الاقتراب إليها، لأنه يتجدّد بمقدار استغراقه الجذري في المتعة الجسدية، يقول" ليس في حياتي غير الرسم والحب، وفي كلتا الحالتين المرأة هي الغاية والموضوع. كنت صياداً والليل هو نهري، كنت لا أتعب ولا أملّ، وفي صبر الصيادين تكمن قوتي. أرمي صنّارتي في نهر الليل مرات ومرات دون كلل حتى الفجر، مرة تخرج لي علبة صدئة، ومرة ضفدعة، ومرة غصن شجرة، ومرة سمكة فاطسة، حتى تصيد تلك البُنيّة الهائجة التي تظلّ تَلْبُط بين يدي لأشويها وتشويني على نيران شهواتنا حتى الصباح" .

يكتسب هذا المنظور أهمية خاصة لأنه سيعيد إنتاج كل الأشياء طبقا لمقتضياته، وفي مقدمة ذلك "هاجر" امرأة القارورة. فمهما تعدّدت أوجه تأويلها، وتنوعت أبعادها الرمزية، فهي آلهة للذة الجسدية، والراوي لا يراها إلا باعتبارها وريثة تجربة في اللذة يزيد عمرها على خمسة آلاف عام، لذة بلاد الرافدين الجارفة والعريقة، وحتى "آدم" المتقشّف جسدياً، ينتهي بتوجيه مزدوج من اليقظة التي توقدها امرأة القارورة في كيانه، ومنظور الراوي الذي يلح على البعد الايروتيكي للحياة، إلى شخصية مخالفة لمعايير التزهّد الجنسي الذي كان عليه من قبل. وهكذا فمنظور الراوي ينظّم مسارات السرد، ويُسقط عليها شلالات من الإيحاءات الجنسية، ويفلح في إضفاء شبكة دلالية معقّدة ترشح باللذة في تضاعيف النص، وبانتهاء الاعتصام الجنسي لـ"آدم" فإن ينابيع اللذة تتفجر في كل مكان.

على أن كل هذا لا يلغي بعد شخصية الراوي من ناحية الخلفيات والتكّون، لكنه يقصيه

إلى الوراء، ويدفع إلى الأمام بشبقيّته؛ فالنهم بالجسد وتفاصيله يستأثر بالعناية الأساسية. وبما أن حكاية امرأة القارورة تتجلّى عبر منظوره، وتتدفّق من خلال رؤيته، فإن ذلك الراوي يُشغل أولا بنفسه قبل أن تمرّ من خلاله تلك الحكاية، وفي كل مرة يعيد ترتيب وضعيته بما يجعل حضوره باهرا ومشعاً وأخّاذا، فيعلن عن نفسه في مطالع الفصول الأربعة التي يتكّون منها النص، مستخدماً صيغة المخاطبة مع مروي له يُدغم بالمتلقي/ القارئ.

الأمر الذي يستثير الملاحظة، هو: فضول الراوي في الإعلان المتواصل عن نفسه، فهو يؤكد أنه البوابة الوحيدة التي من خلالها يمكن المرور إلى حكاية امرأة القارورة. ومن هذهِ الناحية فإن سرده يتضمن كثافة هائلة تجعله حاضراً بطريقة لافتة للنظر في كل ثنايا النص. وجدير بالذكر هنا أن سعيه في ألاّ يكون مجرد وسيط تعبر عليه الحكاية، جعله في الصفحتين الأخيرتين يندمج تماماً في عالم الحكاية، فاستبدل بصيغة الإفراد التي كان يستعملها طوال الرواية، صيغة الجمع، وبوساطة ضمير الجمع للمتكلمين ختم الرواية في مشهد معبّر عن نجاحه في أن يكون عنصراً من الصعب الاستغناء عنه إلى جانب "هاجر" و"آدم" في حكاية امرأة القارورة. والجنين الذي تحمله في الأصل "مارلين" لا ينفلت من رحمها، إنما ـ كما يقول الراوي ـ "ينبجس من دوامتنا ويطفو مع قارورته فوق الماء ويزحف على الشاطئ باتجاه حقول وبساتين وينابيع نيران أزلية".

وبإزالة الحجب السردية الكثيفة التي تلفّ حكاية امرأة القارورة، قصدتُ بذلك مستويات السرد التي تمثلها منظورات الراوي الأول والثاني، تتجلّى الحكاية الباهرة المشعّة: حكاية التحولات المستمرة، والعلاقات الغريبة، وتحديداً حكاية "هاجر" رمز الترحال والهجرة الأبدية، والأسطورة الأنثوية العائمة فوق التواريخ والأوطان، والحلم الذي يسعى كل الذكور إلى نيله. ومع أن السرد يبدأ يُفصح عن الحكاية، وتخفّ كثافته، وتشتدّ شفافيته، إلاّ أن صوت "هاجر" مازال يمر خلل وسيط سردي ثالث، إنه يتدخل ويعيد صياغة ما ينبغي أن يكون صوت "هاجر" المباشر، ويستبدل الضمائر، ويغيّر الصيغ، ويلخّص حيناً، ويسترسل حيناً آخر، ويحفر، وينقّب، ويعلّل، ويصف، ويؤوّل، لكنه لا يحجب، ولا يستبعد أحدا، وهو في الوقت الذي لا يختفي فيه تماما، فإنه يتوارى ويتقشّف في الإعلان عن نفسه بطريقة لافتة للنظر. إنه ضمير ماكر لعوب، يجيد لعبته الذكورية، فيعيد إنتاج حكاية امرأة القارورة طبقا لتصوراته الثقافية والجنسية كذكر خاضعا لفكرة التنميط الثقافي لذكورته ومسقطا التنميط ذاته عليها كأنثى، دون أن يأخذه الفضول في الإعلان عن نواياه الحقيقية. وستقترن الحكاية بهذا المستوى من السرد إلى النهاية، لأنها عبارة عن التشكيل الخطابي الذي يكوّنه صوتان متداخلان: صوت "هاجر" وصوت ذلك الضمير الغائب المجهول الذي من خلاله يمر إلينا صوتها، فكل أنثى بحاجة إلى وسيط ضمن ثقافة مشبعة بقيم الذكورة!!!.

تندرج حكاية امرأة القارورة في نظام دائم التحوّل، وبذرة التحوّل التي توجّه كل شيء، وتكون سبباً له، هي "هاجر" المتحوّلة من كائن فانٍ، إلى كائن خالد، ثم إلى كائن فانٍ مرة أخرى، وهذا التحوّل المركزي ستمتد آثاره إلى فضاء الأحداث والشخصيات وإلى السرد نفسه، وعلى هذا فإن نظام العلاقات المتحوّل هو أشدّ ما يثير الاهتمام في النص، إذ ليس ثمة وضعيات ثابتة، بل هنالك صيرورة دائمة، وهو الذي يغلّب البحث في العلاقات على البحث في الوضعيات. وبسبب نظام التحولات الذي يهيمن في رواية "امرأة القارورة" ينتهي كل شيء إلى غير ما بدأ به، حتى الوضعيات الابتدائية التي يمهّد لها السرد، سرعان ما تلتحق بنظام التحولات الشامل في النص. فالرواة و"آدم" ومن ثم الأفعال والفضاءات، تستجيب لمبدأ التحوّل في شخصية "هاجر" التي كانت سلسلة متواصلة الحلقات من التحوّل المستمر من كونها امرأة عاشت في "أور" بعد الطوفان، إلى حبها الجارف للشاب "تموزي" ثم زواجها منه، والإغراء بالخلود لتكون حبيبة وعشيقة دائمة، وانتهاءً بفك طلسم الخلود عنها بعد خمسة آلاف سنة.

وفي أثناء ذلك تتجلى عبر أصنام "أنانا ـ عشتار" فتثير الغيرة في نفس "كيجال" آلهة العالم السفلي، وبمقتل "تموزي" يغتصبها ملك غريب، يتضح أنه ابنها، واعتباراً من هذه المرحلة تصبح "هاجر" أمّا وعشيقة مستباحة لمئة وخمسين من الأبناء والأحفاد الذين يتوالون عليها في نهمٍ شبقي هو مزيج من العشق والاغتصاب. وحينما تنتهي إلى الحفيد الأخير "آدم" تتدخّل جملةٌ ظروف تفضي إلى إزالة الخلود عنها، والعيش بوصفها امرأة معرّضة للفناء شأنها في ذلك شأن جميع البشر، وفيما يقوم بتخليدها شيخ بسيماء نبي، يقوم شبيه له ـ ربما نفسه ـ بتخلصها من الخلود. وبين هاتين اللحظتين يفترع عذريتها المتجددة رجال تناسلوا منها: طغاة، ورسل، وأدعياء، وسحرة، وملوك، وأنبياء، ومطاردون، وضحايا. منهم تموزي، وإبراهيم، وموسى، وفرعون، وخاتمهم "آدم".

كل هذا يُحدث تحولاً في جملة العناصر الفنية المكوّنة للنص، فالشخصيات تغيّر انتماءاتها فتهجر بلادها وتلجأ إلى بلاد أخرى، وذلك يؤدي إلى تغيير كامل في الفضاءات السردية، وتغيير كامل في نسق الأفكار التي ترددها الشخصيات بحسب الفضاءات التي تظهر فيها، والسرد ذاته يتحوّل من كونه سرداً مغرقاً في كثافتهِ إلى سرد أقل كثافة، ثم أخيراً إلى سرد هو مزيج من الكثافة والشفافية. وفي التفاتة معبّرة عن نظام التحول الدائم يقفل النص سرديا بمشهد هو ذروة التحولات، وبه ينفتح أفق آخر للتحولات الدلالية، ففيما يرجّح أن "هاجر" اقتيدت أسيرة ورهينة إلى البلاد التي ولدت فيها، يُحدث فناؤها تحولاً في مصائر الشخصيات الأخرى: الراوي و"آدم" و"مارلين" فالسائل الذي عبّأه الشيخ من سيناء في القارورة وحلّ محل "هاجر" مُزج بالنبيذ الأحمر، وبالارتواء منه فاض الخلود على تلك

الشخصيات. وفيما كانوا فانين و"هاجر" خالدة، أصبحوا خالدين وهي فانية، وفيما أفلحوا في تحقيق حلم الحرية الدائم كُبِّلتْ هي بقيود البلاد التي ظهرت فيها، فتقاطعت المصائر في نوع من التحوّل الدائم.

ينتهي النص حينما يكف السرد عن تجهيز المتلقي بمصائر أخرى للشخصيات، وتنتهي الرواية ككتاب، لكن التفكير في أمر صوغ الأحداث وتحولاتها الدائمة لا ينتهي، فكل نص يفجّر مشكلة لدى المتلقّي. وقد يكون النص الروائي نفسه إطاراً مناسبا للحديث عن تقنيات السرد، وطرائق تركيب المادة التخيلية، كما سيتكشّف لنا ذلك في الفقرة الآتية.

4. التلقّي وتشكيل العالم التخيّلي للنص.

لايكتفي "محمد برّادة" بتقديم المادة التخيلية ـ الحكائية لروايته "لعبة النسيان"[17] إنما يهتم اهتماماً كبيراً بكيفية عرض تلك المادة، بحيث يجعلها قضية تستأثر بتحليل مفصّل، ومتعدد المستويات، وإذا أردنا الدقة في الوصف فتلك الحكاية تذوب وسط النزاعات المتزايدة بين الرواة، وكل يزاحم الآخر في انتزاع موقع، يسمح له بإبداء رأي أو وجهة نظر فيها أو حولها. بعضهم يعلن عن رغباته وتطلّعاته تلك بكثير من الصراحة والتأكيد، وبعضهم يمارس دوره في نوع من السرية دون الانهماك في الإعلان عن النفس، وهم يتبادلون الأدوار؛ مرة يكونون جزءاً من الحكاية بوصفهم شخصيات تنهض بمهمة المشاركة في وضع الأحداث، ومرة يكونون رواة يشغلون بتقديم شخصيات أخرى، ومرة ثالثة يكونون مجرد مادة للتحليل السردي الذي يشترك فيه "راوي الرواة" مع "المؤلف".

هذهِ الأدوار بما تحدثه من تغيير متواصل في المواقع والوظائف، تجعل المادة الحكائية متمزقة لا يعاد تشكيلها إلا في ذهن المتلقّي. تتمرأى الحكاية في "لعبة النسيان" على خلفية شديدة التعقيد من التداخلات السردية التي تعنى بالرواة ومواقعهم في الحكاية، ومع أننا سوف نستخدم مصطلح "حكاية" للإشارة إلى المادة المترشّحة عن شبكة التداخلات السردية المذكورة، إلا أننا نتحرّز كثيراً، لأن "الحكاية" في هذه الرواية لا تكاد تتركب أجزاؤها، إلا وتتناثر، ثم تتحلّل في خضم الروايات المختلفة والمتداخلة للشخصيات والرواة على حدٍ سواء، إلى درجة تصبح فيها "الحكاية" مجرد ومضات من وقائع تتصل بحياة أُسرة من الأسر المغربية تغطّي مساحة زمنية تقارب نصف قرن من الزمان، وتلك الحياة الأسرية تتشظّى إلى مشاهد لا رابط بينها، لكنها تؤدي وظيفة كشف لحظات معينة من تاريخ الشخصيات، بحيث تكون غايتها ـ إن كان لها غاية في سياق النص ـ تصوير النمو المتدرّج، لكنْ المتفكّك في الوقت نفسه لمصائر مجموعة من الشخصيات المكوّنة لأسرة "لاله الغالية": اخوها "سيد الطيب" ثم أولادها "الطايع" و"الهادي" و"نجية" وجيل الأحفاد

مثل "فتاح" و "عزيز" و "إدريس" و "نادية" . على أن الشخصيات التي تتصدّر الاهتمام هي "الهادي" و "الطايع" وعلاقتهما بالأم "لاله الغالية" والخال "سيد الطيب" .

لا تتضافر الشخصيات فيما بينها، داخل النص من أجل بلورة "حكاية" بالمعنى الشائع، إنما تُلقى الأضواء على وقائع منتخبة من حياتها وتكوينها. فتلك الحياة إنما هي مادة يتلاعب بها الرواة بحسب علاقتهم بها، ويقدمونها وفقا لمنظوراتهم بسبب أهمية الأجزاء المكونة لها، ولا يُعنى النص بالشخصيات وأفعالها ـ وهو ما يفترض أن يكون لب الحكاية كما هو معروف ـ إنما يحتفي بالكيفية التي يتم فيها عرض الشخصيات وأفعالها. ومن أجل ذلك يتضمن النص شخصية جديدة في الرواية العربية، هي شخصية "راوي الرواة" ولها وظيفة سردية تختلف عن وظائف الشخصيات الأخرى، وظيفتها القيام بتركيب المادة السردية داخل النص وتوزيعها على الرواة، والتدخّل فيها، ثم ترتيبها حسب المنظور الذي يحدّد أهمية كل جزء من أجزائها. ولهذا فأن "أفعال" هذه الشخصية لا تندرج في الحكاية إنما تندرج في "متن" النص، لأن أفعالها "فنية" تضاف إلى مرحلة ما بعد إنجاز أفعال الشخصيات، فهي التي تقوم بترتيب تلك الأفعال، ومن هنا أشرنا إلى جدتها، لأنها المسؤولة عن البناء السردي للنص. وملاحظات هذه الشخصية تشكّل بحد ذاتها أهم دراسة عن البناء السردي لرواية "لعبة النسيان" ولهذا فإن اهتمامنا سيتركّز على شخصية "راوي الرواة" باعتبارها الوسيط بين "المؤلف" من جهة وشخصيات الرواية من جهة أخرى.

يؤكد "راوي الرواة" أن "المؤلف" أودع لديه مادة سردية هي مزيج مما عرف وتخيّل، وذلك يذكّر بما وقفنا عليه قبل قليل بخصوص مخطوط امرأة القارورة، وقال له "أريد أن تنظّم سرد هذهِ المادة الخام في تشخيص يستوعب الكلمات واللغات التي نسجت حكيها داخل مخيلتي، غير أنني وجدت أن جميع ما كتبته لا يرتقي إلى قوة الرجع المشع الغامر للحواس والنفس، التجئ إليك، لأنني وأنا أعيد سرد ما عشته، وشاهدته، وتخيلته، وحلمت به، تبدو لي الأشياء والذكريات مختلفة مشوشة الصورة، باهتة بالمقارنة مع ما اعتقد أنني عشته وعانيته "[18] وبإيداع هذه المادة الخام لدى "راوي الرواة" يكون المؤلف قد وضعه في "مأزق" كما يقول، وكنا لاحظنا أن الراوي في "امرأة القارورة" يسارع إلى نشر المخطوط الذي عثر عليه، أما "راوي الرواة" فيحجم، ويتردد، والمؤلف يؤكد أن المادة التي تركها لدى "راوي الرواة" تفتقر إلى "قوة الرجع المشع الغامر للحواس والنفس" وهي "باهتة مع ما اعتقد أنني عشته وعانيته" وبذلك فهو ينتظر من "راوي الرواة" أن يبثّ فيها الإحساس والتأثير، أو ما يسميه "جيل دولوز" بـ "المؤثرات الانفعالية "[19] التي يرى أنها جوهر كل فن.

واضح أن وظيفة "راوي الرواة" ستكون وظيفة سردية ذات طبيعة فنية، تتصل من جانب

بمفهوم الأدب السردي، ومن جانب آخر ببناء المادة التي آلت إليه. وهو منذ البداية يتنبّه إلى ضرورة معالجة المادة التي تركها المؤلف، مهما كانت خلفياتها ومرجعياتها، معالجة فنية، تأخذ بالاعتبار مناحي التأثير والإحساس التي ينبغي أن تتصف بها كل مادة أدبية. كان المؤلف ألقى بالمادة إليه، أما هو فيقول "إنني حسمت الموضوع ـ دائماً يجب أن يكون هناك من يحسم ـ بأن المسافة القائمة دوماً بين المعيش والمتخيّل، والمكتوب والمحكي، تؤكد أن الأحداث والحياة بصفة عامة، تجري على أكثر من مستوى، متداخلة متشابكة. . مفهوم؟ وإذن، سيكون جهداً ضائعاً أن نعمد إلى إيهام القارئ بواقعية ما نحكيه. سأعطي الأولوية لرصد أصداء ما نحكيه في نفوسنا، نحن الرواة، من خلال ما تبقى من مخيلة الكاتب وذاكرته "[20] وما أن يلمس بأن المؤلف سيحتج على التدخّل الكبير الذي سيقوم به، إلا ويقول "تحمّل وقاحتي، أيها الكاتب، إذا كنت استعمل طحينك لأعجن خبزة أدلل بها على نباهتي؛ فأنا أريد أن اقنع القارئ بشطارتي وحسن اختياري في توجيه دفة السرد "[21]. ويخلص إلى النتيجة المهمة الآتية مخاطباً المؤلف " من حقي أن أتدخّل، وألا اكتفي بتنسيق الخيوط والأسلاك من وراء ستار؛ قد يزعجك ذلك لكنني أرجوك أن تعتبره تكملة للعبة تضعك أمام عناصرلم تتخيلها أو آثرت السكوت عنها "[22]. فهو يبحث عن دور مساو لدور المؤلف نفسه، بل ويقترح عليه أشياء جديدة؛ منها مثلاً تسمية بعض فصول الرواية.

مادمنا وقفنا على العلاقة بين "راوي الرواة" و"المؤلف" فلابد أن نمضي إلى النهاية هادفين إلى فحص الطبيعة المتوترة بينهما، بسبب اختلاف التصورات حول عناصر السرد، وطرائق معالجتها، فما أن يحتدم الخلاف بينهما إلا ويعلن "راوي الرواة" بأن العلاقة بينه والمؤلف ساءت إلى حد القطيعة. وينبغي "التخلي عن التعاون والتنسيق ولولا وسطاء الخير، لكان الذي يتحدّث إليكم مباشرة الآن، هو المؤلف، مواجهاً معضلات السرد والترتيب وتوزيع الكلام، والحقيقة إنني لم أقبل استئناف مهمتي إلا بعد موافقته على أن أحكي للقارئ بعضاً من خلافاتنا "[23] وتدور تلك الخلافات حول طبيعة التصوّر الذي ينبغي أن يقدّم في الرواية لمفهوم الزمن، ففيما يريد "راوي الرواة" أن يقدم تصورا فنياً للزمن يوافق النسيج السردي ـ التخيّلي للنص، يريد المؤلف تقديم مفهوم تاريخي لذلك الزمن، وحول هذا الموضوع يدور مضمون الخلاف، ويتجاوزه إلى البحث في كثير من الظواهر الاجتماعية خارج النص حيث التعليق على أحداث ووقائع تاريخية.

يسوّغ "راوي الرواة" تدخلاته الكثيرة استناداً إلى أهمية دوره، ذلك أنه يعرف الرواة الآخرين، ويعرف ما يتفوهون به، ويستطيع مناقشتهم فيه، وهو يقوم بتفسير الأفعال، وبيان طبيعتها وأسبابها، ويقارن الأوضاع والحالات، ويكمل الأجزاء الناقصة، ويملأ الفراغات التي تركها المؤلف، ويزيل الغموض والالتباس، ويدمج أقوال المؤلف بأقوال الشخصيات

بأقوال الرواة، وبالنظر إلى أنه المسؤول عن اللعبة السردية يعتبر نفسه عنصر توازن يتكئ عليه المؤلف، ويعتمد عليه في صوغ المادة صوغاً مناسباً. ولا يتردد في الإشارة إلى أنه يستخدم من قبل المؤلف ليمارس دور الرقيب، وهو دور يلقيه عليه المؤلف تهرباً من المواجهة، فالمؤلف يريد تمويه الحقائق من خلاله، وهو يتخوف من كل ذلك لكنه يفتخر بأن معرفته أكبر من معرفة الرواة الآخرين، لأنه مطّلع على الخلفيّات والتفاصيل، وله حق التدخّل، وزحزحة كل ما حكاه الآخرون، ويرى أن له رتبة كبيرة وصفة سامية، فهو المتحكّم بعناصر البنية السردية، وله حق تغيير الوضعيات، وتضخيم الأدوار، وإذا اقتضى الأمر، ووجد نفسه مهملاً، فإنه قادر على إفشاء أسرار المؤلف وتشويه الصور التي أرادها لشخصياته. إنه يهدد باستمرار بفضح ما سكت عنه المؤلف والرواة، ويريد أن يُعترف له بدور رئيس لا ينافسه فيه أحد، لأنه صاحب اللمسة الأخيرة على النص الذي وضعه المؤلف بين يديه، وله أن يحتجّ، ويرفض، ويمتنع، ويختلف مع المؤلف، وله أن يقدّم تأملاته، وتحليلاته لكل الروايات التي تقدم بها الرواة الآخرون. وهو بالنتيجة عليم بكل شيء، فضولي، له قدرة على تعقّب الأخطاء، وتتّبع النواقص، ودوره يرتّب عليه مسؤولية الإحاطة بكل شيء، والإلمام بالتفاصيل جميعها فهو "سيد" الرواة، تعبر أصواتهم، ورؤاهم، وتصوراتهم، وأفكارهم، وانطباعاتهم إلى المتلقّي من خلاله، لأنه الوسيط بين المستويين الواقعي والتخيلي للنص.

تمارس شخصية "الهادي" أدوارا عدة، بعضها يكشفه النص، وبعضها يفضحه "راوي الرواة" ويلزمنا التريث عند هذه الشخصية كونها الشخصية الرئيسة في الرواية. ومع أن شخصيات أخرى تحتل موقعاً مهماً في العالم التخيلي للرواية كـ "الطائع" و "سيد الطيب" و "لاله الغالية" و " نجية "لكن شخصية "الهادي" تعد ذات موقع استثنائي لأن منظورها بما فيه من تصورات وتحليلات وانطباعات وتأويلات يهيمن على العالم التخيلي للنص، وتكاد تنحسر المنظورات الأخرى بإزائه. ويمكن حصر أدوار هذه الشخصية بما يأتي: فمن ناحية أولى يعتبر "الهادي" قناع" المؤلف في النص، فثمة تواطؤ بينهما بحيث يحتجب الثاني خلف الأول وينطقه، وهذا التواطؤ يفضحه "راوي الرواة" حينما يستشعر "أن بين الهادي والكاتب أشياء كثيرة" ومن ذلك التكوين الذهني لـ "الهادي" والأيدولوجيا التي يتبناها، وإسقاط نمط من التحليل على الظواهر التي يعاصرها.

يترصّد "راوي الرواة" هذا التماهي بين هاتين الشخصيتين، غير أن الأمر الذي لابد أن يأخذ حقه من الاهتمام، هو أن "الهادي" يظهر بمظهر مقارب لمظهر المؤلف، فهو يستدعي الأحداث، كما حصل في قضية موت الأم، ويصف طفولته حيث التكّون الأول "أكتب ويتلعثم القلم بين أصابعي. زادي من الكلمات لا يفي، كنت بدأت بقراءة قصص كامل الكيلاني، ولعبة اختزان اللغة الجميلة "المعبرة" تستهويني؛ والتركيب بين الكلمات والعلامات

أخذ طريقه. . فأنا أحمل ما التقطته الذاكرة أثناء القراءة الجماعية لصفحات من ألف ليلة وليلة "[24].

ويواصل في تضاعيف النص الكشف عن تكوّنه الثقافي، فهو بحسب تعبير الطايع "صنبور الأسئلة والهواجس والتخمينات" وهو "مفتون بالجسد واللذة" وقد وضع "الدين بين قوسين" . وهو الذي يقدم نقداً قاسياً للأوضاع الاجتماعية، وما آلت إليه الأمور في نهاية الرواية، وهو الذي يعمق المصائر المتقاطعة للشخصيات، وينتهي إلى الشك المطلق، وينادي بأيدولوجيا يسارية ـ علمانية من خلال صحيفته التي تبشر بذلك، أما "الطائع" فينتهي إثر سلسلة انكسارات إلى الاستغراق في حلم "بناء مجتمع إسلامي تبعث فيه حضارتنا التليدة الأصيلة "[25].

يعدّ "الهادي" أهم الرواة بعد "راوي الرواة" وكثير من أجزاء النص تروى على لسانه في نوع من السرد المباشر الذي يتضمن استقصاءات كثيرة حول أوضاعه وأوضاع الشخصيات الأخرى، ويلاحظ على سردهِ أنه مملوء بالتحليل والاستنطاق والوصف، وكل هذا جعله يسهم في تركيب صورة خاصة للشخصيات الأخرى، ويشترك بفاعلية في بناء العالم التخيّلي للنص، فبوصفه قناعاً لـ" المؤلف" أصبح قادرا على التمتع بحرية كبيرة في إضفاء رؤية تاريخية ـ نقدية على كل ما يراه، وينهض سرده على نوع من التعارض مع سرد آخر، ففيما تُعزى "الإضاءات "إلى غيره من الرواة مثل: نساء الدار، والخالة كنزة، وراوي الرواة، الذين يقدمون إضاءاتهم، فان كل ما يرويه ـ باستثناءات قليلة ـ يأتي تحت عنوان "تعتيم" . لا يفهم التعارض الدلالي بين "الإضاءة" و "التعتيم" إلا على اعتبار الغايات والمقاصد الكامنة وراء تلك الروايات.

ويلاحظ أن تركيز الروايات الأخرى ينصب على الأبعاد الخارجية للشخصيات، فيما اهتمام "الهادي" يتجه إلى الأبعاد الداخلية لها. وأخيراً فالهادي يعدّ أحد المراكز المهمة في الرواية لأنه شخصية تتفاعل ـ تأثيرا وتأثراً ـ مع الشخصيات الأخرى، فدورها يجتذب إليه الشخصيات، فتندرج في علاقات متنوعة وكثيرة مع الآخرين، وكل ذلك أضفى على هذهِ الشخصية أهمية بارزة. وما يلاحظ أن هذا التنوع في الوظائف أسهم في إقصاء الحكاية إلى الوراء، ذلك أن الانشغال بالعلاقات السردية، وكيفيات تركيب الصور للآخرين وللذات، والانهماك بالتعبير عن أفكار خاصة، وانتخاب وقائع لها صلة مباشرة بشخصية "الهادي" بما يجعل تلك الوقائع تؤدي وظيفة تخدم فيها تلك الشخصية، فضلاً عن منظومة الأحكام والتصورات التي تشمل عالم الرواية بأجمعه.

كل ما ورد ذكره أدى إلى نتيجة ذات وجهين، الأول: وضع شخصية "الهادي" بوصفه قناعاً للمؤلف، وراوية، وشخصية رئيسة، تحت مجهر مكبر يثير اهتمام الآخرين به،

والثاني: استبعاد الشخصيات الأخرى، والتقليل من أهميتها كفواعل في البنية السردية، وسلبها حق الإعلان عن نفسها بدرجة مساوية لدرجة الاهتمام بشخصية "الهادي" وهذا التغييب النسبي سيؤدي لا محالة إلى إضعاف الحكاية والتقليل من أهمية مكوناتها، ذلك أن ثمة طبقتين من السرد تحيطان بها، وهما على التوالي: طبقة خاصة بـ"راوي الرواة" وأخرى خاصة بـ"الهادي" فإذا تم اختراق هاتين الطبقتين، تظهر إلى العيان الملامح العامة لـ"الحكاية". إننا نعيد التأكيد أنها مجرد ملامح أذابتها الأغطية السردية المحيطة بها، وجعلتها تتناثر بوصفها شذرات ونبذا على السنة بعض الشخصيات، لأن العناية اتجهت إلى المستويات السردية وليس إلى الأفعال والوقائع والأحداث المترشحة عنها.

إذا تأملنا ما ترسب عن كل ذلك وجدناه: استذكارات تقود الشخصيات إلى مراحل زمنية سابقة، أو استحضارات تقوم بها الشخصيات الآن من أجل جلب ذكرى ماضية إلى زمنها الحالي. وخلال ذلك تتركب مجموعة غير متجانسة من الوقائع القصيرة غير المتضافرة من أجل إدراجها في سياق أكبر لتصبح حكاية محورية تتمركز حولها الشخصيات، من ذلك ما يرويه "سي إبراهيم" بالمحكية المغربية(26) ـ وهو مقطع بالغ الجودة والدلالة ـ عن نفسه وعمله، أو "إضاءات" النسوة، أو حتى ما يقدمه "راوي الرواة" عن زواج "عزيز" من خلال نمط من السرد التصويري الذي يقدم مشاهد متنقلة بحواراتها، وشخصياتها، وأفعالها، في ضرب من التمثيل السردي الهادف إلى كشف تعدد الاهتمامات وتباينها في مجتمع الرواية، وهو مشهد يتوّج الرحلة الصعبة والمعقّدة للشخصيات التي قُدّمت من قبل متناثرة، بما يبّين التمزق العميق في نسيج ذلك المجتمع الذي وإن كان يوجد في فضاء واحد، إلا أن انتماءاته الثقافية والطبقية تحول دون وحدته، فالتنوع هنا لا يمارس على أنه سبيل للاختلاف، إنما يفضي إلى التقاطع، والتمزق، والتعارض. وفي لفته ختامية، يحاول "الهادي" وهو يصف اعتقال "فتاح" "ابن أخيه" "الطايع" ـ لأنه اتهم بممارسة سياسة محظورة توافق إلى حد ما منظور "الهادي" الفكري ولكنها لا تنطبق مع أفعاله ـ أن يفضح كل تلك التناقضات، مستعيناً بلهجة نقدية ساخطة، وكأنه يريد تأكيد دوره، فـ"فتاح" استمرار لحاضر "الهادي" من ناحية فكرية، وقطعية لحاضر "الطايع" من ناحية دينية، وبذلك ينغلق النص على هذه الإشارة الموحية.

5. خاتمة.

تبين لنا في تضاعيف هذا الفصل إمكانية السرد الواسعة، في الرواية العربية، للانشقاق على النسق التقليدي الذي يمثله السرد التفسيري المنطقي، فما اكتفت الرواية بإنتاج حكاية متخيلة متدرجة، إنما شغلت بكيفيات تشكيلها وعرضها، الأمر الذي طرح في داخل النصوص مشكلة الرواة، ومواقعهم، ورؤاهم، ولهذه القضية أهمية استثنائية في مجال

الدراسات السردية، لأن الرواية العربية انتقلت من التمثيل الشفاف حيث ينصبّ التركيز على الحكاية بوصفها لُب آلنص إلى التمثيل السردي الذي يُدرج الحكاية بوصفها مجرد عنصر فني في سياق شبكة متداخلة ومتضافرة من العناصر، وبذلك يتيح مجالا كافيا لبيان الكيفية التي ينتج السردُ بها العالم المتخيّل، ويمكِّن المتلقّي من معرفة طرائق تناوب الرواة في عرض مواقفهم، ودورهم في تركيب الأحداث، والشخصيات، والخلفيات الزمانية ـ المكانية، وهذه التقنية جعلت الرواية نوعا سرديا متصلا، على أشد ما يكون الاتصال، بالعالم، والتاريخ، والبشر، وبكل المرجعيات الثقافية الأساسية في عصرها، فالرواية في نهاية المطاف ظاهرة أدبية ـ ثقافية منخرطة في عمليات التمثيل المعقدة للمحاضن التي تحتضنها.

هوامش الفصل الثالث

1. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، دار الآداب، 1997، ص58
2. عبدالله إبراهيم، التلقّي والسياقات الثقافية، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2000، ص14
3. صلاح الدين بوجاه، النخّاس، تونس، دار الجنوب للنشر، د. ت
4. م. ن ولمتابعة هذه الظاهرة، نحيل على الصفحات الآتية: 142، 141، 139، 134، 106، 101، 98، 97، 73، 65، 58، 43، 21وغيرها.
5. م. ن. ص7
6. م. ن. ص143
7. م. ن. ص148
8. م. ن. ص46
9. م. ن. ص19 ـ 20
10. م. ن. ص32
11. تتركّب صورة " غابريلو كافينالي" من خلال رؤية "لولا" في الصفحات 34 ـ 37
12. م. ن. ص34
13. الثقافة والإمبريالية ص66
14. سليم مطر كامل، امرأة القارورة، لندن، دار رياض الريس للكتب والنشر، د. ت
15. م. ن. ص 8 ـ 9
16. م. ن. ص7
17. محمد برادة، لعبة النسيان، الرباط، دار الأمان، 1987
18. م. ن. ص54 ـ 55
19. جيل دولوز وفيليكس غيتاري، ما هي الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي، بيروت، مركز الإنماء القومي والمركز الثقافي العربي، 1997، ص184
20. لعبة النسيان ص55

21. م. ن. ص55
22. م. ن. ص57
23. م. ن. ص130
24. م. ن. ص14
25. م. ن. ص79
26. م. ن. ص57 ـ 64

الفصل الرابع

التمثيل السردي وتعدّد المرجعيات الثقافية

1. مدخل.

يؤدي السرد وظيفة تمثيلية شديدة الأهمية في الرواية، فهو يقوم بتركيب المادة التخيلية، وينظّم العلاقة بينها وبين المرجعيات الثقافية والوقائعية، بما يجعلها تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها، فهي متصلة بتلك المرجعيات لأنها استثمرت كثيراً من مكوناتها، وبخاصة الأحداث، والشخصيات، والخلفيات الزمنية، والفضاءات، لكنها في الوقت نفسه منفصلة عنها لأن المادة الحكائية ذات طبيعة خطابية فرضتها أنظمة التخيل السردي، فالسرد في وظيفته التمثيلية يركّب ويعيد تركيب سلسلة متداخلة من عناصر البناء الفني ليجعل منها المادة الحكائية التي تتجلى في تضاعيف السرد، فالتعدّد الداخلي لمكونات الحكاية وانفتاحها على فضاءات ثقافية وسلالية ينقل الرواية من كونها مدونة نصية شبه مغلقة إلى خطاب تعددي منشبك بالمؤثرات الثقافية الحاضنة له.

يأخذ التعدّد مظاهر كثيرة، تعدّد في العناصر السردية المكونة للحكاية، وتعدّد في أساليب السرد، وتعدّد في الصيغ، وتعدّد في مواقف الشخصيات ورؤاها ومواقفها، ولعلّ إحدى الظواهر السردية البارزة في مسار الرواية العربية استثمارها تعدّد المرجعيات الثقافية الخاصة بالأعراق، والسلالات، والثقافات، والقيم التقليدية، والمرأة، والهوية، والآخر، ومن هذه الناحية انخرطت الرواية في الجدل الخاص بالهويات الثقافية والحضارية، وبالانتماءات السلالية، وبالطبائع، وبكشف البنية الأبوية للمجتمعات المُمثلة سرديا، الأمر الذي أفضى إلى ظهور عوالم متعددة بقيمها، وتصوراتها، ومواقفها، وبذلك قامت بتمثيل ثنائيات: الأنا والآخر، والطبيعة والثقافة، والمجتمع التقليدي والمجتمع الحديث، وكل ذلك أسهم في إثراء البنية الدلالية، وتعدّد مستوياتها.

2. السرد وتمثيل الهوية الثقافية.

في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال "لـ" الطيب صالح "[1] يقوم السرد بمهمة تمثيل التوتّر

الثقافي بين الشرق والغرب، بأسلوب رمزي، يعيد إلى المتلقّي التعارض بين قطبين حضاريين، وينخرط السرد في تمثيل مجازي لهذا التناقض من خلال استحداث شخصيات ورؤى تنتمي إلى طرفي التناقض المذكور، ومن أجل بلورة هذه الفكرة تلجأ الرواية إلى تقنيات سردية كثيرة لتجسيد هذا الموضوع الذي ظل أحد شواغل الرواية العربية منذ نشأتها الأولى، لكن الطيب صالح يضفي على الموضوع طابعا مأساويا حينما يغلف العلاقة بين الرموز الحضارية بالعنف، والشبق، والموت، فتتخطّى الشخصيات مستواها النصي المباشر لتتّصل بمجالات الصراع المتوتّر بين الشرق والغرب. يتم ذلك داخل إطار سردي تتوازى فيه حكايتان، قبل أن تدمجا معا في النهاية، وهما: حكاية الراوي المجهول الاسم العائد من "الغرب" لتوّه، وحكاية "مصطفى سعيد" الذي كان سبقه في العودة من "الغرب" قبل سنين، وهو شخصية حذرة، ومتوجسة، ومتنكّرة. على أن أهم ما يميز الحكايتين الواحدة عن الأخرى، هو دورهما الوظيفي في البنية السردية، فحكاية الراوي تفسيرية، أما حكاية مصطفى سعيد فهي فردية ـ مأساوية، يتم تأويل دلالتها من خلال حكاية الراوية التفسيرية الأولى التي تنهض بمهمة الإبقاء على حالة التوتر قائمة إلى النهاية في صلب الحكاية، من خلال التلاعب الدقيق بتقنيات السرد بحيث تقوم بتقطيع نسيج الحكاية وتمزيقها إلى شذرات متناثرة، تضيء كل الجوانب الخفية لشخصية مصطفى سعيد.

تنتهي الحكايتان في المشهد الأخير من الرواية، لتستقرّا معا في عمق مرآة صقيلة، لكنها معتمة، هي النيل، فالراوي يقول "إنني أبتدئ من حيث انتهى مصطفى سعيد" فلا تتشكّل حكاية مصطفى سعيد إلا من خلال حكاية الراوي، فهي الإطار الذي ينظّم تلك الحكاية، ويتحكّم في مفاصلها، ويرتب تعاقبها، ويضفي عليها دلالتها. إنها حكاية تحتفي بالمكان وتبالغ في تفاصيله، وتصف طقس الحياة في المدينة، فهي الحاضنة المؤطرة للحكاية الأخرى الرمزية التي تتصف بأنها رحلة في الزمان؛ لأن الأمكنة فيها توظف لمعان ثقافية ـ رمزية، وأخيراً فحكاية الراوي وأهله ومجتمعه إن هي إلا مرآة تتمرأى فيها حكاية مصطفى سعيد، وذلك قبل أن تدهم الحيرة والقلق الراوي لينفصل عن امتثاليته الثقافية، ويطرح سؤاله الشخصي، كما كان مصطفى سعيد فعل من قبل، وعند هذهِ اللحظة تتلاقى خيوط الحكايتين. ولكن كيف تتجمّع الشذرات المكوّنة لحكاية مصطفى سعيد، لتعطي معنى خاصا بالتوتر الثقافي وتعدد مستوياته، وقضية الهوية، والأنا والآخر؟

تتجمع حكاية مصطفى سعيد من موارد عدة، وتتناثر كنبذٍ متطايرة، قبل أن تركد في ذاكرة المتلقّي كحكاية متكاملة، والموارد المكوّنة لتلك الحكاية، هي، أولا: رواية مصطفى سعيد الذاتية لجانب من حياته في الغرب، بداية بنشأته في السودان، واحتضان المستعمرين له، وتشكيل وعيه، وتسهيل سفره إلى القاهرة ثم لندن، والاحتفاء الكبير الذي قوبل به في

الحاضرة الاستعمارية الغربية، ثم رفضه واستبعاده. وثانيا: انطباعات الراوي عن مصطفى سعيد بعدما آل به الحال إلى فلاح متنكّر في إحدى القرى السودانية على ضفاف النيل. وثالثا: المرويات المتناثرة التي تتقدم بها مجموعة من الشخصيات التي عرفته، كالمأمور المتقاعد، والأستاذ الجامعي السوداني، ورجل إنجليزي يعمل في الخرطوم، وأحد الوزراء، وأخيراً مسز روبنسن، وجميعهم احتفظوا بذكرى خاصة مع مصطفى سعيد، إلى ذلك تضاف انطباعات عابرة للقرويين كالجد، ومحجوب.

ثمة تعدّد في مصادر الحكاية التي تتركّب من موارد كثيرة تعبر عن منظورات ثقافية مختلفة، قبل أن تشقّ لنفسها مجرى متكاملاً، على أن ذلك يكشف فقط تنوّع الموارد، لكن الأمر الذي ينبغي أن يستأثر بالاهتمام، هو: تعدد زوايا النظر إلى هذهِ الشخصية المحيّرة وحكاياتها المأساوية، فالتضارب بين الرؤى، وتقاطعِ المنظورات وتعارضها يجعل حكاية مصطفى سعيد تشع بإيحاءات متعدّدة، فمن ذلك مثلاً ما تكشفه روايته الذاتية لحياته من أنه كان مدفوعاً بقوّة قدرية صارمة وغامضة منذ طفولته إلى يوم اختفائه، كل شي يظهر ميسورا له في تلك الرواية: مدرسوه الإنجليز في السودان الذين يرعونه، ويهتمون به، ويسهلون له سبل التفوّق ليتشبّع بالثقافة الاستعمارية، وعائلة روبنسن في القاهرة التي تحتضنه بحنان بالغ، وأستاذته في الجامعة الذين يفتحون له الآفاق الكبرى للمعرفة، واليسار الإنجليزي الذي يتبناه في صراعاته السياسية ويصوغ وعيه الاقتصادي والاجتماعي، ثم ظهوره كمفكر اقتصادي ألّف مجموعة من الكتب الناقدة للتجربة الاستعمارية في إفريقيا، وحياته الجنسية المتنوّعة المصمّمة من أجل الثأر والانتقام من النساء الغربيات، وسجنه بتهمة القتل، ثم إبعاده عن بلاد الإنجليز، وأخيراً القرية السودانية الوادعة التي تحتضنه، وهو غريب، ومجهول، وتزوجه إحدى نسائها، وتوفر له أسباب العيش، وتتقبل وجوده كأحد أفرادها.

هذا المسار التكويني المتصاعد لحياة مصطفى سعيد تقدّمه روايته وكأن حياته محكومة بقدر ينتظم أحداثها، ويدفع بها بقوة إلى نهايات مثيرة، فكل العناصر السردية تنتظم فيما بينها لتسهّل أمره، الشخصيات التي تظهر في سياق حكاية مصطفى سعيد تقتصر مهمتها على كشف جوانب خفية من شخصيته التي تتكوّن بسرعة تناظر سرعة انهيارها. وقائع تلك الحياة تبدو كخرزات ينظمها خيط واحد، لا تنفك تتعاقب دون أن تنفرط. أما الرواية التي تأتي على لسان الراوي فتبدأ بالحياد، ثم تنتقل إلى الفضول، فالإعجاب، فالرغبة في أن يتماهى مع شخصية مصطفى سعيد. على أن المأمور، والأستاذ الجامعي "منصور" يعتبرانه صنيع الإنجليز، ويذهب "ريتشارد" الإنجليزي إلى أن مصطفى سعيد أكذوبة اقتصادية اختلقها اليسار الإنجليزي، ولا يوثق به(2). وحدها مس روبنسن تركّب له صورة مغايرة: الجد، والنقاء، والذكاء. تثري هذهِ الرؤى المتعددة شخصية مصطفى سعيد، وتعمّق الأبعاد الدلالية

لحكايته التي تنعكس في كل رؤية طبقاً للمرجعيات الفكرية التي تصدر عنها تلك الرؤية، ولهذا يظهر مصطفى سعيد الشيء ونقيضه في وقت واحد، فهو شخصية موشورية تتجمّع على سطحها الأضواء، لكنها سرعان ما تتناثر بألوان متعددة.

الوصية الأساسية التي تركها مصطفى سعيد للراوي إثر اختفائه الغامض، هي: أن يجنّب ولديه الفضول، والترحال، فهذان هما الوباءان اللذان حذّر منهما قبل أن يختفي، وبتحذيره هذا يكون دعا إلى السكون، والاستقرار، والدعة. وفضوله وترحاله قاداه إلى نهايات مأساوية. وكان عليه في نهاية المطاف أن يعيش متنكّرا في وسط قروي لا يحتمل فكرة التنكّر، ويتعامل مع الآخرين بسوّية كاملة، فالتعرّف يضع مصطفى سعيد تحت ضوء الخلاف، ويجعله يستعيد تجربته الإشكالية المعقدة في بلاد الإنجليز، ولهذا يتنكر بلبوس الفلاح البسيط المثابر، ويتوارى خلف قناع يحول دون معرفته من الآخرين، وما أن يتعرّف الراوي على سرّه الشخصي، وهو يلقي شعرا بالإنجليزية في قرية مهملة عند منحنى النيل، إلا ويقرر أن يختفي في الحال، ولا توحي وصيته، وتعليق الراوي عليها بأنه مات غرقاً في النيل، أو أنه تعرّض لمكروه، فالأرجح أن داء الحنين إلى الرحيل دفعه إلى مغامرة أخرى، فطالما عاش غريبا عن العالم وعن نفسه، ولم يفلح أبدا في مدّ أواصر علاقة حقيقية مع الآخرين ابتداءً بأمه وانتهاء بزوجته. كان يحس بمعنى من المعاني أنه غريب عن العالم بأجمعه، فهذِهِ هي سعادة الرجل الكامل. ورد عن أحد الرهبان السكسونيين في القرن الثاني عشر الميلادي، قوله: الإنسان الذي يجد وطنه أثيراً لم يزل غرّاً طري العود؛ أما الذي يرى موطنه في كل مكان فقد بلغ القوة؛ غير أن المرء لا يبلغ الكمال إلا إذا عدّ العالم بأجمعه أرضاً غريبة عنه؛ فالغض هو مَنْ يركّز حبه في بقعة واحدة من العالم؛ والقوي هو الذي يشمل بحبه كل الأمكنة؛ أما الإنسان الكامل فهو الذي أطفأ جذوة حبه![3].

مارس مصطفى سعيد التنكّر في لندن وفي القرية النيلية على حد سواء، تنكّر في لندن بشخصية الطالب، والباحث، والأستاذ، ليمارس الثأر بدلالته الثقافية، وتنكر في القرية بشخصية الفلاح لكي يعيد ارتباطه بفكرة الأصل، فلا يمكن أن يكون فلاحا في لندن، ومفكرا وأستاذا جامعيا في القرية، فالسياق الاجتماعي والثقافي يفرض عليه تعدّدا في اختياراته، ولكنه في الحالين لم يكن لا هذا ولا ذاك بصورة نهائية، ظل متنكرا كفرد إشكالي تدفع به رغبة مزدوجة لأن يكون الشيء ونقيضه، في الغرب يمارس العنف، وتدفع به روح الثأر لكي يستعيد التوازن الذهني والنفسي، وفي الشرق ينخرط في نسق موالاة السياق الاجتماعي، ليكون كما يريده النسق. حكاية مصطفى سعيد هي رحلة من نوع خاص تتم في إطار من التوتّر الثقافي الذي يدفع بالشخصية إلى التشبّع بفكرة الثأر والانتقام، وهي توظف موروث الارتحال إلى الغرب في الرواية العربية منذ كتاب "علم الدين" لعلي مبارك،

وكتاب "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي، و "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، وصولا إلى النصوص الروائية الكثيرة التي استثمرت هذه الفكرة قبل وإبان ظهور "موسم الهجرة إلى الشمال" في منتصف الستينيات من القرن العشرين.

الاغتراب المتواصل هو الرغبة المتأجّجة في داخل مصطفى سعيد، وبها يتحقّق وجوده، فمنذ البداية كان مسكوناً بتلك الرغبة، يغادر بلده صغيراً والإحساس الآتي يلازمه "جمعت متاعي في حقيبة صغيرة، وركبت القطار. لم يلوّح لي أحد بيده، ولم تنهمر دموعي لفراق أحد، وضرب القطار في الصحراء، ففكّرت قليلاً في البلد الذي خلّفته ورورائي، فكان مثل جبل ضربت خيمتي عنده، وفي الصباح قلعت الأوتاد، وأسرجت بعيري، وواصلت رحلتي، وفكّرت في القاهرة ونحن في وادي حلفا، فتخيلها عقلي جبلاً آخر، أكبر حجما، سأبيت عنده ليلة أو ليلتين، ثم أواصل الرحلة إلى غاية أخرى"(4). لم يعرف الحب، وكأن عقله "آلة صماء" ولا توجد في نفسه "قطرة من المرح" كما قالت له مسز روبنسن. انتماؤه الذهني جعله يعتقد أنه بالغربة والعنف يحقق "هويته".

لا يثار سؤال الهوية في شخصية تكتفي بعالمها، وتنكفئ فيه، ففكرة الهوية تنبثق حينما تتخطّى الأسوار الثقافية للأنا، وتواجه بالمغايرة الكلية، وبالتعدد. سؤال الهوية تفرضه الحاجة للمقارنة بين فكرتين وعالمين. ومصطفى سعيد أنموذج تمثيلي للاختلاف بين عالمين اصطرعا بكل الوسائل لقرون طويلة. وكان الطيب صالح قد أشار إلى أن هذه الرواية تطرح مشكلة" الهوية" أي "مشكلة علاقتنا بالعالم الخارجي، خصوصاً أوربا، ومشكلة نظرتنا إلى أنفسنا"(5) والمتن السردي فيها، بالحكايتين اللتين أشرنا إليهما، إنما يعنى بهذه القضية، من جانبها الأول وهو علاقة "الأنا" بـ"الآخر" وعلاقة "الأنا" بنفسها وهو جانبها الثاني، فحكاية مصطفى سعيد تتصل بالجانب الأول، فيما حكاية الراوي تتصل بالجانب الثاني، إنهما وجها مشكلة "الهوية" التي جرى تمثيلها سردياً في هذه الرواية بأبعادها الموضوعية المتصلة بالآخر، وبأبعادها الذاتية المتصلة بـ"الأنا".

طرحت هذه القضية في "موسم الهجرة إلى الشمال" على خلفية تاريخية عاصرت ظهور الرواية، وأثّرت فيها كموجّه خارجي، قصدتُ بتلك الخلفية حركات التحرّر، والتمرّد، والعنف المتبادل التي اندلعت في منتصف القرن العشرين، وخلال العقود اللاحقة ضد السيطرة الاستعمارية، وبخاصة في إفريقيا التي تشكل الفضاء العام الذي تتفاعل فيه الأحداث المتخيلة للرواية، وكان العنف بأشكاله المتعدّدة هو الوسيلة المهيمنة في الصراع بين المستعِمر والمستعَمر، إنه عنف زرعه الأول في نفس الثاني، أو أسهم في إيقاد شعلته؛ لأنه رأى أنه الوسيلة الوحيدة التي بها يتخلّص من المستعمِر.

قال "سارتر" في تقديمه لكتاب "فرانز فانون" "معذّبو الأرض" ـ وهو شأن رواية الطيب

صالح كُتب على خلفيّة نشاط حركات التحرّر الوطنية، ولا يفصل بين صدورهما إلا سنوات قليلة ـ "إن علائم العنف لا يستطيع لينُ أن يمحوها، فالعنف وحده هو الذي يستطيع أن يهدمها؛ ذلك أن المستعمَر يُشفى من عصاب الاستعمار، بطرد المستعمِر من أرضه بالسلاح، فهو حين يتفجّر غضبه يستردّ شفافيته المفقودة، بذلك يعرف نفسه بمقدار ما يكون قادراً على صنعها" ذلك أن "فانون" نفسه قد افتتح كتابه بالقول "إن محو الاستعمار إنما هو حدث عنيف دائما". استثمر مصطفى سعيد مفهوم العنف، واستخدمه كفعل فردي، وكممارسة جنسية ثأرية تتنكر وراء إشباع رغبات غامضة لها دلالات متموّجة، لكنه عنف يريد به الشفاء من جرح. وكل ألفاظ العنف، وما يتصل به من دلالات تتكرر كثيراً في حديث مصطفى سعيد، وتزداد أهميتها في وصف علاقته بالنساء الأوربيات، وما أن يبلغ ذروة ثأره بقتل جين مورس، إلا ويخلو الخطاب من كل ماله علاقة بالعنف.

جين مورس هي الأنموذج الرمزي الذي يتكثف فيه "الآخر" بالنسبة لمصطفى سعيد، ولنتابع التحوّلات التي يمر بها قبل نيلها وبعده، آخذين في الاعتبار الصيغ التي تتردد بها مفردة "العنف" ومرادفاتها، والحال الذي ينتهي إليه بعد أن يقتلها، إذ يمتزج الانتقام، والثأر، والرغبة. يقول "لبثت أطاردها ثلاثة أعوام، كل يوم يزداد وتر القوس توتراً، قِربي مملوءة هواءً، وقوافلي ظمأى، والسراب يلمع أمامي في متاهة الشوق، وقد تحدّد مرمى السهم، ولا مفرّ من وقوع المأساة، وذات يوم قالت لي "أنت ثور همجي لا يكل من الطراد، إنني تعبت من مطاردتك لي، ومن جريي أمامك، تزوجني" وتزوجتها. غرفة نومي صارت ساحة حرب، فراشي كان قطعة من الجحيم. أمسكها فكأنني أمسك سحابا، كأنني أضاجع شهابا، كأنني امتطي صهوة نشيد عسكري بروسي، وتفتأ تلك الابتسامة المريرة على فمها. اقضي الليل ساهراً أخوض المعركة بالقوس والسيف والرمح والنشّاب، وفي الصباح أرى الابتسامة ما فتئت على حالها، فاعلم أنني خسرت الحرب مرة أخرى. . كنت أعيش مع نظريات كينز وتوني بالنهار، وبالليل أواصل الحرب بالقوس والسيف والرمح والنشاب"[(6)]. وما أن يفلح مصطفى سعيد في القيام بالفعل المزدوج: نيل جين مورس وقتلها في آن واحد إلا ويحس بأنه شُفي من جراحه، وتفتت عنفه المحموم" كانت حياتي قد اكتملت ليلتها، ولم يكن ثمة مبرر للبقاء"[(7)].

شعر بأنه الغازي الذي انتشي بنصره لأنه ردّ العنف بالعنف، فبلغ الأمر حدّا تماهى فيه مع شخصية كتشنر، لكنّه سرعان ما استجمع سلسلة الممارسات العنيفة التي ألحقها "الأوربيون" ببلاده وحضارته، والمقطع الطويل الآتي الذي يصوّر الحالة الذهنية له بعد إدانته بمجموعة من الجرائم، يكشف فلسفته للعنف" أنا أحس تجاههم بنوع من التفوق، فالاحتفال مقام أصلا بسببي، وأنا فوق كل شيء مستعمر، إنني الدخيل الذي يجب أن يُبتُّ

في أمره. حين جيء لكتشنر بمحمود ود أحمد وهو يرسف في الأغلال بعد أن هزمه في موقعة أتبرا، قال له "لماذا جئت بلدي تخرّب وتنهب؟" الدخيل هو الذي قال ذلك لصاحب الأرض، وصاحب الأرض طأطأ رأسه ولم يقل شيئا، فليكن أيضاً ذلك شأني معهم. إنني أسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة، وقعقعة سنابك خيل اللّنبي وهي تطأ أرض القدس. البواخر مخرت عرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز، وسكك الحديد أُنشئت أصلا لنقل الجنود. وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول" نعم" بلغتهم. إنهم جلبوا جرثومة العنف الأوربي الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل في السوم وفي فردان، جرثومة مرض فتّاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام. نعم يا سادتي، إنني جئتكم غازيا في عقر داركم. قطرة السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ. أنا لست عطيلاً، عطيل كان أكذوبة"[8]. وهو القائل"أنا الغازي الذي جاء من الجنوب، وهذا هو ميدان المعركة الجليدي الذي لن أعود منه ناجيا"[9].

استعاد مصطفى سعيد شفافيته بممارسة العنف؛ لأنه كافأ العنف بالعنف، فرحلته الفردية إلى "الشمال"كانت مدفوعة بهاجس الثأر العنيف، وهي ردّة فعل للتورط الغربي الجماعي في السيطرة على بلاده، وخفض قيمته الإنسانية، وإقصاء فعله الحضاري. وقد لاحظ "إدوارد سعيد"أن مصطفى سعيد يقوم بدور معاكس لما قام به"كورتز"في رواية"قلب الظلام"لجوزيف كونراد، فكوارتز"يرحل إلى"الأقاليم السوداء"فيما يرحل مصطفى سعيد إلى"الأقاليم البيضاء" . وهذا ليس الفارق الوحيد بينهما، إنما الفارق المهم هو أن الأول شأنه شأن"روبنسن كروزو"في رواية"ديفو"يرمز إلى الرجل الأبيض الذي يؤمن بنسق من القيم الفكرية والدينية والأخلاقية التي توظّف لإنقاذ"الآخر"من خموله وتخلّفه، وتحت الوهم الخادع بتغيير وضعية"الآخر"يتم تطبيق برنامج السيطرة الاستعمارية بوجوهه الثقافية السياسية والاقتصادية، أما الثاني فلا يسكنه هاجس التفوق، إنما هو يدفع بالعنف عنفا كان اختزله إلى كائن سلبي، فرحل طالبا بالثأر في عقر دار الغازي الأصلي، كان يريد أن يردّ على أولئك الذين أرادوا مسخه حينما علّموه كيف يذعن لهم ليقول"نعم"بلغتهم[10].

وجدير بالذكر أن أولى العبارات الإنجليزية التي لقّنها "كروزو" الأبيض لـ"فرايدي" الملّون، هي "نعم سيدي" . وهو الأمر نفسه الذي فعله المستعمرون في راوية الطيب صالح، تعليم السودانيين كيفية قول"نعم"بلغتهم. بقتل جين مورس تخلّص مصطفى سعيد من داء العنف، أحس بأنه نجح في إعادة التوازن إلى نفسه، في الواقع لم يعد معنيّاً بالبحث عن نهاية محددة لحياته، ولا عن دلالة معينة لمصيره. تابع محاكمته ببرود، وغادر بلاد الإنجليز، وهو خلو من المشاعر والانفعالات التي كانت تعتمل في داخله من قبل. أفرغ

عنفه، فاستراح وعاد إلى بلاده بلا ضجيج، ولا أهداف، ولا ادعاءات، ليعيش متنكّرا في قرية نائية وشبه ضائعة، لا يذكّره بماضيه شيء سوى مكتبته السرية المغلقة التي لم يسمح لأحد بالاقتراب إليها حتى زوجته.

أصبح الغرب بالنسبة لمصطفى سعيد تجربة ذهنية يستعيدها منفرداً لوحده، حينما يعود متعباً من مزرعته، جعل ما تبقى من حياته مكرّساً للهروب من "حالة "الغرب، والاتصال سراً بذكراه، وعلى نحو مماثل بالضبط لما كان يقوم به في غرفته "اللندنية "ولكن بمعاني مختلفة تماماً، وهنا يدخل المكان ليعمّق المنحى الرمزي للأحداث، ولشخصية مصطفى سعيد على حدٍ سواء؛ فغرفته اللندنية فضاء شرقي في قلب الحاضرة الغربية، وغرفته السودانية فضاء غربي في عمق الشرق، والغرفتان وظّفتا في النص لغايتين مختلفتين. كانت غرفته اللندنية هي "وكر الأكاذيب الفادحة "بيت شرقي استغل محتوياته الشرقية الثمينه لإثارة الدهشة والفضول والإعجاب عند الغربيات لكي يحيلهنّ ضحايا مسحورات بالشرق وغرابته، ويقول واصفاً غرفته "غرفة نومي مقبرة تطل على حديقة، ستائرها وردية منتقاة بعناية، وسجاد سندسي دافئ، والسرير رحب، مخداته من ريش النعام، وأضواء كهربائية صغيرة، حمراء، وزرقاء، وبنفسجية موضوعة في زاويا معينة، وعلى الجدران مرايا كبيرة، حتّى إذا ضاجعت امرأة، بدا كأنني أضاجع حريما كاملا في آن واحد، تعبق في الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفي الحمّام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيماوية، ودهون، ومساحيق، وحبوب، غرفة نومي كانت مثل غرفة العمليات في المستشفى، ثمة بركة ساكنة في أعماق كل امرأة، كنت أعرف كيف أحركها "[11].

في هذه الغرفة كان يغوي نساءه، ويفاجئهنّ بعالمه الشرقي المثير، وكر الأكاذيب الفادحة، كما يقول، حيث " الصندل والند وريش النعام والأبنوس والصور والرسوم لغابات النخيل على شطآن النيل، وقوارب على صفحة الماء، أشرعتها كأجنحة الحمام، وشموس تغرب على جبال البحر الأحمر، وقوافل من الجمال تخبّ السير على كثبان الرمل على حدود اليمن، أشجار التبلدي في كردفان، وفتيات عاريات من قبائل الزاندي والنوير والشلك، حقول الموز والبُن في خط الاستواء، والمعابد القديمة في منطقة النوبة، الكتب العربية المزخرفة بأغلفة مكتوبة بالخط الكوفي المنمّق، السجاجيد العجميّة والستائر الوردية، والمرايا الكبيرة على الجدران، والأضواء الملوّنة في الأركان "[12].

يتحول مصطفى سعيد في هذهِ الغرفة إلى أمير شرقي مراوغ ومخادع، يلبس العباءة والعقال، ويختال فخوراً بذكورته، وسيلته الوحيدة للتعبير عن عنفه الداخلي. يحرص على أن ينتقم في فضاء شرقي سعى لإنشائه في قلب العالم الخاص بأعدائه، ويريد أن يجعل من التاريخ خلفية تضفي على عنفه معنى ثقافياً، لكنه بالنسبة له عالم رخيص، يبدّده مقابل

شهواته، فالهدف منه خلخلة التماسك الداخلي للنساء اللواتي يصطحبهن إليه، إذ يقايض الرموز الحضارية والثقافة مقابل لذة يعتقد أنه بها يثأر لنفسه، بعبارة أخرى، فهو يستثمر تلك الرموز في نزاعه المرير، فما أن ينفرد بجين مورس في غرفته إلا وتحدث المواجهة الرمزية الخطيرة الآتية بين الجسد والمأثورات الثقافية "خلعت ثيابها ووقفت أمامي عارية، نيران الجحيم كلها تأجّجت في صدري، كان لابد من إطفاء النار في جبل الثلج المعترض طريقي، تقدّمت نحوها مرتعش الأوصال، فأشارت إلى زهرية ثمينة من الموجودة على الرّف. قالت: تعطيني هذهِ وتأخذني، لو طلبت مني حياتي في تلك اللحظة ثمناً لقايضتها إياها، أشرت برأسي موافقاً. أخذت الزهرية وهشّمتها على الأرض، وأخذت تدوس الشظايا بقدميها حتى حولتها إلى فتات. أشارت إلى مخطوط عربي نادر على المنضدة. قالت تعطيني هذا أيضاً، حلقي جاف، وأنا ظمآن يكاد يقتلني الظمأ، لابد من جرعة ماء مثلجة، أشرت برأسي موافقاً. أخذت المخطوط القديم النادر ومزقته، وملأت فمها يقطع الورق ومضغتها وبصقتها، كأنها مضغت كبدي، ولكنني لا أبالي، أشارت إلى مصلاة من حرير أصفهان، أهدتني إياها مسز روبنسون عند رحيلي من القاهرة. أثمن شيء عندي وأعز هدية على قلبي. قالت: تعطيني هذهِ أيضاً ثم تأخذني. ترددت برهة لكنني نظرت إليها منتصبة متحفّزة أمامي، عيناها تلمعان ببريق الخطر وشفتاها مثل فاكهة محرمة لابد من أكلها. وهززت رأسي موافقاً، فأخذت المصلاة ورمتها في نار المدفأة، ووقفتْ تنظر متلذذة إلى النار تلتهمها، فانعكست السنة النار على وجهها. هذهِ المرأة هي التي طلبتني وسألاحقها حتى الجحيم. مشيت إليها ووضعت ذراعي حول خصرها وملت عليها لأُقبلها. وفجأة أحسست بركلة عنيفة بركبتيها بين فخذي، ولما أفقت من غيبوبتي وجدتها قد اختفت" [13].

غرفة مصطفى سعيد في لندن مكان لممارسة العنف، فيما غرفته في السودان مكان لاستعادة الذكريات. حينما يقتحم الراوي الغرفة الأخيرة يكتشف المحتوى السرّي الذي كان مصطفى سعيد يحرص على أن يكون في منأى عن الأنظار. إنه عالم الغرب بكامل تمثيلاته الثقافية "الحيطان الأربعة من الأرض حتى السقف. رفوف، رفوف، كتب، كتب، كتب" و "مدفأة إنكليزية بكامل هيئتها وعدتها، فوقها مظلة من النحاس، وأمامها مربع مبلّط بالرخام الأخضر، ورف المدفأة من رخام أزرق وعلى جانبي المدفأة كرسيان فكتوريان مكسوان بقماش من الحرير المشجّر بينهما منضدة مستديرة عليها كتب ودفاتر" ثم "كتب الاقتصاد والتاريخ والأدب، وعلم الحيوان، جيولوجيا، رياضيات، فلك، دائرة المعارف البريطانية، غبون، ماكولي، طوينبي، أعمال برنارد شو كلها، كينز، توني، سميث، روبنسن. اقتصاد المنافسة الغير كاملة، هبسن، الإمبريالية. . . الخ" مئات الكتب لـ: هاردي، ومان، ومورن، وولف، وكارلايل، زيفايغ، لاسكي، أفلاطون، ثم كتب أربعة

لمصطفى سعيد، وهي: اقتصاد الاستعمار، الاستعمار والاحتكار، الصليب والبارود، اغتصاب أفريقيا. وفي داخل هذا الكنز الذي هو مقبرة، ضريح، فكرة مجنونة، سجن، نكتة كبيرة "كما يقول الراوي"لا يوجد كتاب عربي واحد". ثم شمعدانات فضية، ولوحات زيتية وصور كثيرة، واهداءات، وصحف إنجليزية تعود إلى نهاية العشرينيات، ورسوم ومناظر وكراسة خُطّ في صفحتها الأولى" إلى الّذين يرون بعين واحدة، ويتكلمون بلسان واحد، ويرون الأشياء إما غربية أو شرقية"[14].

احتوت الغرفةُ التجربةَ الغربية لمصطفى سعيد بكامل أبعادها، وهي تتصل بعالم لم يعد يربطه به إلا الزمن الذي انقضى. وعلى هذا، فالغرفتان عالمان متناقضان ومختلفان في معناهما؛ الأولى تتصل بحياته الشرقية، والثانية تذكّره بتجربته الغربية، وبينهما هو حالة متوتّرة وسهم انطلق من الشرق إلى الغرب، ليعود متنكرا لا يحمل سوى شذرات من الذكريات التي لا يريد لأحد معرفتها. إنها تجربة مرة وقاسية، تؤدي بالراوي للانزلاق إليها حينما يدخل الغرفة. فيداهمه إحساس بالغضب والحيرة، ولم يكن أمامه غير الهرب إلى النيل لينفّس عن غيظه بالسباحة، فإذا به يستعيد في اللحظة الأخيرة تجربة مصطفى سعيد حائراً وعاجزاً في"منتصف الطريق بين الشمال والجنوب"لا يستطيع المضي قدما ولا يقدر على العودة، كان يريد أن يبتدئ من حيث انتهى سلفه، لكنه لا يستطيع، فتلك تجربة واحدة لا يمكن أن تتكرر، وكأنه ممثل هزلي في مسرح يصيح "النجدة، النجدة"[15].

وكانت خالدة سعيد أكدت أن هذه الرواية تعنى بالتمزق والانشطار الذي يعانيه الفرد وهو عالق بين نقيضين: حضارة الغرب، والأصالة الذاتية، وهي تهدف إلى "سبر عميق دراماتيكي لهذهِ التجربة لأنها تدور على أشد المستويات حميمية، وترسم مأساة روح عنيفة، ينهشها جرح تاريخي وحرمان سحيق، وظمأ خرافي مما يجعل صاحبها ضحية لغليان سديمي لا يقهر، هكذا يبتكر المعارك مع العدو إذ يغزوه في عقر داره، يتغلغل إلى أعماقه، يهاجمه في أشد المواقع حساسية: المرأة، فينتقم من رجولته انتقام من يربط كل قوّة وتفوّق وتسلط بالرجولة. أروع ما في الرواية تصوير موقف البطل من الغرب، هذا الموقف البالغ التعقيد حيث يندمج الهيام والإعجاب بالحقد والانتقام، وحيث يمثل البطل الضحية والسفاح العاشق، ويمثل تداخل الأجيال وتناقضها، وتداخل الثقافات وتصارعها، فضلاً عن تمثيله ليقظة قارّة هائلة جامحة وفاتنة"[16].

تضافرت مجموعة من المعطيات فأضفت على حكاية مصطفى سعيد معناها الثقافي المتعدّد والمعبّر عن رؤيتين وحضارتين، منها: انطواؤه على تصميم قدري للوصول إلى هدف رمزي هو"عالم جين مورس"ووسائله في نيل لذته الانتقامية من نساء تحولن إلى عشيقات إلا"جين مورس" وشعوره بأنه جاء غازيا يرد ضررا لحق به، وأخيراً استرخاؤه

البارد واللامبالي، وتقبل النهاية مهما كانت حينما يقتل الأنموذج الرمزي الذي تمثله جين مورس، فحكايته الفردية تتضمن دلاله جماعية، تجد تفسيرها في إطار حكاية أخرى، هي حكاية الراوي الذي يمثل جيلاً آخر وموقفاً مختلفاً. والاختلاف بين الشخصيتين يكمن في أن الراوي لا يريد أن يرتب معنى ثقافياً لتجربته في الغرب، فرحلته رحلة تعلّم بالمعنى المباشر، ولا تنطوي على مقاصد رمزية، تجربته في الغرب تجربة مضمرة، فيما تجربة مصطفى سعيد معلنة، ظاهرة، ومحمّلة بخلفيات تاريخية وأيدلوجية، وهو من ناحية ثانية لا يجد نفسه في تضاد مع الغرب، فالعلاقة بين عالمه وعالم الغرب طبيعية، يؤمن بالحوار والتفاعل ولا يحاكم التاريخ، ولا يريد أن يستخرج منه عبرا تؤجّج الأحقاد، فيما علاقة مصطفى سعيد بالغرب علاقة ثقافية، الراوي لا يريد إنتاج " أيديولوجيا "تضئ له سرّ الصراع بين ثقافتين وحضارتين، كما رسمت ذلك تجربة مصطفى سعيد، لأنه نموذج امتثالي متصّل بعالمه وثقافته، لا يشذّ عنهما، يندرج في العالم كعنصر شبه خامل، يذهب ويجيء، ولا يدّعي قدرة على تحمّل أية مسؤولية "آيديولوجية" . وإذا كانت غرفة مصطفى سعيد في السودان أيقظته من سباته، فهي يقظة بعد فوات الأوان، وفضوله في معرفة "سر"مصطفى منذ التقاه أول مرة لا يجعله قادرا إلا القيام بدور المفسّر والضابط لحكاية سلفه. لقد كان ماهرا في تقطيع تلك الحكاية وإعادة وصلها، بما جعل منها حكاية اعتبارية تنطوي على كثير من الدلالات الثقافية.

طرحت رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"قضية تعدّدية الأنا وتعدّدية الآخر كجزء من رهانات التوتر الثقافي بين الشرق والغرب، فالأحداث ترسم ملامح عالمين مسكونين بسوء التفاهم الذي يرتقي علاجه إلى العنف، وهي تعرض عالمين متناقضين أحدهما طبيعي والآخر ثقافي، وانتقال مصطفى سعيد من عالم الطبيعة إلى عالم الثقافة جعله موضوعا رمزيا، فالعلاقات في العالم الأخير تقوم على الأنانية، والاستئثار، والعنف، واختزال العوالم الأخرى، وتهميشها، وقد تشكل وعيه بخصوصيته الثقافية بتوجيه من هذا العالم، فمارس عنفا مقابل عنف، فيما يظهر العالم الطبيعي، هادئا، وادعا على ضفاف النيل، في قرية منسية، حيث لا مطامع، ولا تطلعات كبرى، فالشخصيات ساكنة ترتع في طمأنينة، وغير مسكونة بهاجس العنف، وبعيدة عن الصراعات والتجارب الكبرى الخاصة بعالم الثقافة. يجد مصطفى سعيد في العالم الأخير ملاذا له. فخلف غلالة الأحداث يقوم السرد بعملية تمثيل عميقة الدلالة للتنازعات الثقافية بين الشرق والغرب. ومن هذه الناحية تبدو الرواية، وكأنها آخر تمثيلات الصراع في التجربة السردية للطيب صالح، فهو في "دومة ود حامد"وفي "عرس الزين"وفي"بندر شاه"وفي "مريود" يسعى لتقديم العالم الطبيعي بعلاقاته، وأساطيره، وشخصياته، فكأن هذا العالم الخالد في سكونه معادل موضوعي لرغبة

المؤلف الضمني في التعبير عما هو بعيد عن كل ما تمّ تمثيله في "موسم الهجرة إلى الشمال" . ومن المثير أن عالم الطبيعة سيكون الفضاء الأكثر أهمية في روايات إبراهيم الكوني التي تطمح إلى تمثيل عالم لم يزل شبه مجهول في الرواية العربية.

3. تمثيل المخيال الصحراوي.

يقوم السرد في عدد كبير من روايات إبراهيم الكوني بدمج نبذ متناثرة من الأخبار والوقائع، والحكايات الأسطورية والخرافية، وجملة من المأثورات الشفوية القبلية أو الدينية في الصحراء، فثمة تركيب متعدّد لكل شيء، وإدراجه في سياقات سردية خاصة بعالم تخيلي صحراوي كبير تمكنت المدونة السردية للكوني من ترتيب معالمه وفضاءاته وعناصره، وهو عالم مختلف عن سواه من العوالم الروائية التخيلية الشائعة في الرواية العربية بالطريقة التي قام بها السرد في تمثيل المرجعيات، وخلق مكونات جديدة طبقاً لمقتضيات الحاجة التي يستدعيها ذلك العالم في الوقت نفسه حيث تنبثق الشخصيات من آفاق ضبابية، وكأنها بلا ماض، فتنخرط في حركة صراع حول المفاهيم، والقيم، والتطلعات، والانتماءات، والتملك، والهوية، والرغبات، والمتع الذاتية، وقبل كل شيء مواصلة البحث عن مصير مجهول في فضاء صحراوي متعدد الأبعاد، يضفي على الشخصيات نوعا من العزلة والانفراد، بمقدار ما يدفعها إلى ضرب من المشاركات العابرة وهي ترتحل دون هوادة وكأنها لا تدرك معنى الاستقرار.

يزيح السرد اللثام عن مجموعة بشرية احتجبت دائماً وراء اللثام، وهي "الطوارق" فالاهتمام ينصرف إلى كشف طبيعة الصراع المستحكم بين مجموعة لا يخفى تنوعها العرقي، وفي كل ذلك لا يتم التوقف فقط على هذه المجموعات العرقية، ومعاينة علاقتها فيما بينها، وفيما بينها والصحراء المترامية الأطراف، إنما يصطنع السرد، فضلاً عن ذلك، جملة من الأساطير الخاصة التي تدرج في العالم التخيلي، وتشكل قوامه الرئيس، وهي أساطير تومض ثم تنطفئ، لكنها تنبض بالحيوية والتألق، ومحورها العلاقة الملتبسة بين الإنسان والإنسان أو بين الإنسان المتوحد والحيوان، ولو رتبت هذه الأساطير على وفق أنساق محددة، لشكّلت بمجموعها ما يمكن الاصطلاح عليه بـ"ميثولوجيا الطوارق" .

وينبغي التأكيد أن الكوني لم يقصد تقديم تاريخ موضوعي للطوارق، فليس ذلك من شأن الإبداع، إنما تقصّد أن يختلق بالسرد عالماً جديداً. وفي الوقت الذي أضاء فيه عتمته بوساطة التمثيل السردي، فإنه تدخل بطريقة حرة ومرنة لاصطناع حكاياته، تلك الحكايات المتضافرة فيما بينها، لتشكل ميثولوجيا متنوعة العناصر، يتبوأ فيها الإنسان بهمومه وحيرته وتطلعاته الموقع الأول، ذلك الإنسان الذي لا يجد أنيساً فيختار مضطراً الحيوان رفيقاً له،

يبثه لواعجه وعزلته. ثمة تساوق مثير للانتباه في مستوى القيمة الممنوحة للحيوان والإنسان في روايات الكوني، ففي كثير من اللحظات الحرجة، حيث الوحدة المستحكمة، لا يجد الإنسان إلا الحيوان مشاركاً له في كل شيء فيبثه ما يعتمل في داخله على شكل حوار معلن حيناً، ومناجاة داخلية أحياناً أخرى، وخلال ذلك تنتظم الوقائع حول موضوعات الثروة، والجاه، والسلطة، والغش، والخديعة، والغدر، والرغبة المتأججة بالتمرد والرفض، وعدم الانصياع لشيء، وتتخلل كل ذلك متابعة مثيرة واستقصائية للانطواءات الذاتية، والانقسامات النفسية، والضغوط الداخلية، إذ الشخصيات تتفاعل فيما بينها في صراع أو وئام عبر حكايات مستفيضة، ومشاهد سردية طويلة تتفجر فيها حوارات غامضة حول أشياء وقعت، وأخرى يبدو أنها ستقع لاحقاً في سياق آخر.

وجرى توظيف إمكانيات السرد الأدبي كالاسترجاع، والقطع، والتداخل، في تشكيل المادة الحكائية، وظهرت اللغة أكثر ميلاً للتجريد، وليس لها قدرة على استبطان اللحظات الشفافة والعميقة التي تمر بها الشخصيات، فالجملة القصيرة، توحي بأنها قائمة بذاتها أكثر مما هي متصلة بغيرها، مثل حبات رمل تتراكم بعضها فوق بعض على هيئة كثبان متموجة ومتغيرة، وهي تؤجل باستمرار لحظة التماسك المطلوب في النص، وهذا أفضى إلى تشظّي مكونات العالم التخيلي.

هذا هو حال اللغة في روايات الكوني، فهي محكومة باتصال وانفصال معاً. اتصال تفرضه سياقات التتابع اللفظي، وانفصال تقتضيه طبيعة العلاقات بين الجمل، يؤدي إلى تشكيل عالم متموج، وممزق، ومتناثر، ومتعدّد، كأنه تيه أبدي، لا يتم فيه العثور إلا على حيوات محكومة بدوافع غامضة وغريبة، وساعية إلى أهداف متناقضة، ذلك أن الثروة تجتذب ببريق الذهب بعض الشخصيات، والسلطة تجتذب بشهوة القوة بعضها الآخر، فتتقاطع المصائر، وتتعارض القيم، وتتحول الأهداف عن مساراتها، وتنتهي كثير من الشخصيات الحاملة لمنظومات قيمية مختلفة نهايات مأساوية فاجعة، فيما تظهر بعض الشخصيات مدفوعة بقوى قدرية نحو تلك النهايات، وكأنها تسعى إليها، وتتعاقب الحكايات في نظام متوال أشبه بحكايات الأجداد للأبناء، وحكايات الأبناء للأحفاد، ووسط كل هذا تذوب هالة الشخصية/ البطل، فكأن قافلة من الشخصيات، لا يمكن العثور على ما يميز كلا منها عن الأخرى إلا بمزيد من الاقتراب إليها، فالمشاهد تحتشد بالأحداث والشخصيات، وتلك الأحداث تتعاقب وتتقاطع وتتداخل، فيما تتوالد الشخصيات، وتنخرط في مواجهات عنيفة، وهي تنتسب إلى عالم الطبيعة أكثر مما تنتسب إلى عالم الثقافة، إنها تتصل بروابط طوطمية فيما بينها وبين أسلافها وعالمها وماضيها.

يختار الدرويش "موسى" في رواية "المجوس"[(17)] الانتساب إلى عشيرة الذئاب، إذ سبق

أن أنقذت جده من الموت ذئبة، وأرضعته حليبها، فصار ذئباً بالرضاعة، ولهذا السبب يهاجر مع قطعان الذئاب حينما لا يجد قبولا من المحيط الإنساني، والأمر ذاته يظهر مع شخصية "أوداد" الذي اشتق اسمه من أحد حيوانات الصحراء وهو "الودّان" ونسب طوطمياً إلى الحيوان، لأنه نفر من حياة السهول، واختار العيش على قمم الجبال كالودان، بل إنه جعل شعار حياته ذلك الحيوان الأنيس، ويفصح عن سرّ الانتساب فإذا بالودّان هو والد "أوداد" ذلك أن أمه "تامغارت" لم تنجب، لأنها كانت عاقراً، فرحلت إلى الجبل حيث الودّان، وتوسلته أن يمنحها ذرية، فكان قبوله بذلك مشروطاً بأن يمنح الوليد إليه، ووقع الحمل، وولد "أوداد" وقد أنست الأم وقائع الزمن ما كانت وعدت به الودان. بيد أن الأخير كان دائم التذكّر، وكما يحصل في التراجيديا الإغريقية إذا تقدر الآلهة على الإنسان أمراً، فقد سعى الودّان لاسترداد وديعته، فأغرى "أوداد" وجعله متيماً بقمم الجبال، وأصعده إثر رهان اللوح المحرم في الجبل، فسقط إلى الهاوية، وبذلك استرد صلبه إليه بالموت. وعلى الرغم من أن "أوداد" خالف وصية الأسلاف التي تحرّم الاقتراب إلى اللوح، إلا أن إغراء القدر لذي رسمه له الودّان قاده إلى تلك النهاية الفاجعة، ومثل هذه الشخصيات كثير في روايات الكوني، وكثير منها يأخذ سمات الأخرى، فتجد نفسها في تضاد مع غيره. وهذا الاتصال بالطبائع الحيوانية، أو بالعشير الطوطمي يظهر في روايات فؤاد التكرلي، وصبري موسى، وسميحة خريس، كما سنرى.

يأخذ الصراع بين الشخصيات من ناحية انتمائها طابعا ثنائيا في روايات الكوني: انتماء طبيعي كالانتساب إلى الحيوان والاتصال به عبر أمشاج طوطمية سحرية غامضة، وانتماء ثقافي كالانتساب الديني أو القبلي أو العرقي، وتبقى الشخصيات أسيرة هواجسها وهي تصطرع بسبب الانتماء إلى هذه الفئة أو تلك. تظهر الصحراء بوصفها إطارا يحتضن الطوارق في رحلتهم الأبدية وسط هبوب العواصف، ولو مثلنا على ذلك برواية "المجوس" لتكشف لنا الأمر على الوجه الآتي؛ فما أن تصل الأميرة "تينيري" والسلطان "أناي" إلى مكان صحراوي إلا وتبدأ الأحداث بلقاء الأميرة و "أوداد" ، وتبدأ حكاية حب خطرة بينهما، ويستفحل الأمر حينما يهجر "أوداد" زوجته ويلجأ إلى الجبل، وبالتوازي مع ذلك يقوم الشيخ المبشّر بنشر طريقة دينية بين القبائل، فإذا به يدعو إلى دين المجوس، وغايته من وراء ذلك جمع الذهب، ويتصل هذا العالم بآخر هو عالم الجن الذين يستوطنون جبل "أيدنيان" وبمقارنة عالم الجن الذي يحرم فيه الذهب والقتل وأي نوع من أنواع التملك والاغتصاب بعالم الإنس الذي يمور بالخداع والاستغلال والعنف، يتضح الأمر ويتكشف وجه المفاضلة، وهذا أمر تفضحه الصحراء الحاضن الأول لنزوات تدميرية تنبثق في أكثر من مكان داخل الرواية "خرج الجلاد الأبدي من القمقم السماوي واستوى على عرشه في قلب

الفضاء، أمر جنده فجلدوا بدن الصحراء العاري بسياط النار، منفذين طقوس قصاص خالد، كتبه القدر على جبين الصحراء منذ خمسين ألف عام. مشى الدرويش فوق السنة السراب، تسللت الرمضاء في ثقوب نعله الجلدي القديم، وحرقت لحمه القديم فركع على ركبتيه وزحف نحو جبل معزول نحتته الريح وجردته من النتوءات فبدا مثل قالب السكر الذي يجلبه تجار القوافل"[18].

استأثرت الصحراء باهتمام منقطع النظير في عالم الكوني الروائي، فغضبها، وصفاؤها، وعتمتها، وأمانها، وغدرها، يترك أثره الكبير في الأبنية السردية بما في ذلك الشخصيات، والأحداث، واللغة، وهي في الوقت الذي تؤجج فيه التمرد، فإنها تبسط السكينة والهدوء والدعة والصمت إلى درجة أن ذلك يتحوّل إلى طقس تعبدي يفرض حضوره على الشخصيات" ابتعدت القافلة، خلفت وراءها رائحة الإبل، طغى السكون مرة أخرى، سيكون بلا قاع لا يتقن الإصغاء لملاحمه إلا الشيوخ، ليس كل الشيوخ، ولكن تلك الفئة المعمرة التي لا تريد من دنيا الصحراء إلا الصمت، أو ربما لم يبق لها إلا الصمت. موسى لاحظ أن شيوخ القبيلة يزدادون تعلقاً بالسكون الصحراوي كلما تقدّم بهم العمر، يجتمعون ويذهبون إلى الخلوات المقطوعة ليسمعوا السكون، أو"صوت الله"كما يروق لبعضهم أن يقول، يوماً كاملاً، يجتمعون ليصوموا عن النطق، عن الإيماءة، عن أبسط إشارة. شعائرهم في الإصغاء للسكون من العبادات التي تفوق حتى الصلاة قداسة"[19].

تعدّد الأساطير أمر يطّرد في روايات الكوني، فما أن تتوهج أسطورة إلا وتنطفئ أخرى، وتظهر الشخصيات حاملة حكاياتها الصحراوية معها أينما تذهب، وكأنها لا تعمل إلا على مقايضة الحكايات بعضها ببعض، ووسط ذلك يستأثر الحيوان بمكانة واضحة، فالجمل والحصان وحيوانات الصحراء الأخرى دائمة الحضور وتقوم أحياناً بأدوار رئيسة، إذ تنعدم صلة الإنسان بالإنسان، فلا يجد أمامه إلا التواصل مع الحيوان، ففي رواية"التبر"يفتتح النص بالمقطع الآتي الذي يكشف نوع العلاقة بين"أوخيد"و"الأبلق"عندما تلقاه هدية من زعيم قبائل آهجار، وهو لا يزال مهراً صغيراً، يطيب له أن يفاخر به بين أقرانه في الأمسيات المقمرة ويتلذّذ بمحاورة نفسه في صورة السائل والمحبب"هل سبق لأحدكم أن شاهد مهرياً أبلق؟"ويجيب نفسه"لا"هل سبق لأحدكم أن رأى مهرياً في رشاقته وخفته وتناسق قوامه؟"لا"هل سبق لأحدكم أن رأى مهرياً ينافسه في الكبرياء والشجاعة والكبرياء والوفاء؟"لا"هل سبق لأحدكم أن رأى غزالاً في صورة مهري؟"لا "هل رأيتم أجمل وأنبل؟"لا. لا. لا. اعترفوا بأنكم لم تروه ولن تروه"[20]. وهذا الضرب من العلاقة يؤسس لصلة خاصة بين"أوخيد"و"الأبلق"، فالحيوان هو الآخر له شجرة نسب لا تقل أهمية عن الإنسان، وفيما يقع"أوخيد"بحب حسناء، فإن جمله هو الآخر يعشق ناقة. أما في

رواية "نزيف الحجر "[21] . ويبلغ الاندماج أقصاه بين الصبي والودّان، إذ كل منهما يقع تحت طائلة "مديونية معنى "للآخر لأنه يمنحه الحياة حينما تدخل لإبعاد شبح الموت، وبخاصة الودّان الذي ينقذه وهو معلق على صخرة في سفح الجبل.

يصعب القول بأن الكوني، استناداً إلى التمثيل السردي الذي تجلى في رواياته، قدّم "مجتمعات هامشية "تعيش على تخوم مجتمعات متماسكة، ذلك أنها تظهر "هامشية" بمقدار كونها مجهولة للمتلقّي الذي اعتاد نوعاً من التلقي الخاص بعوالم مختلفة، فالجهل بها، نوع من القصور الذاتي ذلك أن "الثقافة الحديثة "تعتبر حواضرها مركز انطلاق، ومحاور للمعاني، وما عداها أطراف لم تندرج في سياق التاريخ، وبالنسبة لطوارق الكوني، فالأمر مختلف، فالأصح بالنسبة لهم هو اعتبار العالم بعيداً عن الصحراء هامشاً، أما الصحراء بالنسبة لهم فهي المركز، ففي قلب ذلك المكان الشاسع، تتأسس بواسطة التمثيل السردي كتلة قيم ضخمة لها رؤاها وتصوراتها للعالم وللحياة، ولها حكاياتها وأساطيرها، ولها نظام قرابة شبه طوطمي. وعلى الرغم من أن الحس التاريخي يكسر الالتفاف الدائري للحياة، ويوجهها توجيها خطياً، فإن "مجتمع الطوارق" الممثل سرديا، له أنساقه المتشعبة في امتدادها، له ميثولوجيا خاصة تتجلى في كثير من تفاصيلها صور شبه ثابتة عن علاقة الإنسان بالطبيعة وعلاقة الإنسان بالحيوان، وعلاقة الإنسان بالإنسان، فالعلاقة بين "الطبيعة "و "الثقافة "حاضرة في صميم العالم التخيلي لروايات الكوني، علاقة تأخذ مرة شكل انفصال عنيف، وتأخذ مرة أخرى شكل اتصال حميم. وهو عالم شفوي التواصل، ما زال يحيا وسط إطار قوامه الدفء الإنساني الذي تتقاطع فيه صور متضادة ومتعارضة من المفاهيم والمنظورات والتطلعات.

4. السرد وثنائية الطبيعي والثقافي.

وتمتد الوظيفة التمثيلية التي ظهرت لنا في روايات الكوني، لتؤدي الهدف نفسه في رواية "فساد الأمكنة "[22] لـ "صبري موسى "والمفاتيح الأولى لذلك تظهر في النشيد الملحمي الاستهلالي الذي تفتتح به الرواية "اسمعوا مني بتأمل يا أحبائي، فإني مضيفكم اليوم في وليمة ملوكية، سأطعمكم فيها غذاء جبلياً لم يعهده سكان المدن. . . أحرك أرغن لساني الضعيف وأحكي لكم سيرة ذلك المأساوي (=نيكولا) في ذلك الزمان البعيد، في بلدة لم يعد يستطيع أن يتذكرها الآن. . ذلك الذي كانت فاجعته في كثرة اندهاشه، وكان كل شيء يحدث أمام عينيه، جديداً يلقاه بحب الطفل، لدرجة أنه لم يتعلم أبداً من التجارب! "[23] .

هذا النشيد الافتتاحي يكشف البانوراما الشاملة للفضاء الذي تنتظم فيه الأحداث، وهو "جبل الدرهيب "حيث تنبثق شخصية "نيكولا" . وتنتهي الرواية وهو يسعى إلى أن يذوب في صخور "الدرهيب "ليتحوّل إلى جزء منه، فطموحه الأكبر أن ينصهر في الطبيعة، ويندمج

فيها بوصفه عنصراً مكوناً لنسيجها، كما كان جده الأعلى فعل ذلك، حسبما تقول الأسطورة، فهو من هذه الناحية يريد محاكاة الجد الأعلى في مصيره "تلك هي لحظتك التي طالما حلمت بها يا نيكولا قادمة.. وما عليك سوى انتظارها صابراً وهادئاً، فلا تزعج قدومها بأية حركة.. لقد بدأ الأمر بقدميك وساقيك وكفيك وسوف يسري التيبس في ذراعيك ويتسلل منهما عبر جسدك فيصبح متيبساً.. وتذوب كما حلمت في تلك الطبيعة التي سحرتك بروحها الجذابة والوحشية عن الحضر الذي قدمت منه. تتيبس وتصبح صخرة من الصخور في قلب الدرهيب العظيم الذي أعطيته قلبك وعقلك وروحك. تلك معجزة قديمة لا بد وأنها الآن تتكرر معك، ألم يحدث ذلك للجدّ القديم لقبائل البجاة، كوكا لوانكا، حين أعطى عقله وقلبه وروحه جميعها لتلك المغارة المرتفعة فوق الجبل المقدس.. حتى أصبح صخرة، تنبت حولها أشجار مقدسة تطاول السحب تمرح خلالها تلك الكبائش البيضاء الشبيهة بالأرواح وسط المياه العذبة التي تتفجر من الصخور منسابة حول تلك الروح الصخرية المقدسة؟تلك هي معجزة الانتماء الحقيقي يا نيكولا، وسوف تتكرر معك"[24].

الرغبة تضع "نيكولا" في موقع الباحث عن حل "طبيعي" لمأساته، فيقع في تعارض مع الحل "الثقافي". ف"نيكولا" محمّل بالموروث الثقافي ضمنياً، وفكرة الخطيئة القائمة على وهم سفاح المحارم ـ وهي فكرة ثقافية ـ فجرت رغبته البدائية لأن يختار حل الطبيعة، والاتصال بعشيرته الأولى، لأنه وجد نفسه ضحية للثقافة. فثنائية "الطبيعة/ الثقافة" تتحكم في مصيره. الطرف الأول منها يغريه بمحاكاة الجد الأسطوري الأعلى "كوكا لوانكا"، والثاني يرده إلى طفل الخطيئة، ابن "إيليا الصغرى" الذي تتنازعه قوى ثلاث تتباين فيما بينها طبقاً لنسق القيم الأخلاقية وموقفه من فكرة الخطيئة. فالطفل بالنسبة لـ"نيكولا" هو ثمرة الخطيئة، وبالنسبة لـ"أنطوان" ثمرة الرغبة، وبالنسبة لـ"الملك" ثمرة النزوة، وكما اختار "نيكولا" لابنه الوهمي مصيره، وليمة للذئاب الجبلية، ولـ"إيليا" أن تتصاعد روحها من شقوق الجبل، لتتحول مطرا مدراراً يطهر كل شيء، فإنه اختار لنفسه، تحقيق تلك الرغبة الكامنة فيه ـ والتي يغلب أنها قادته دون وعي إلى الدرهيب، ليلتقي رمزياً بالجد الأعلى "كوكالوانكا" ـ الرغبة في أن يكون صنماً طبيعياً مقدساً فكأن "الطبيعة" هي المطهّر لكل خطيئة "ثقافية"، فتلك الرغبة تغير الوضعية النهائية لـ"نيكولا" الذي لا وطن له، ولا ينتمي لشيء، وليس ثمة معنى لحياته مثل ذلك الإغريقي القديم "سيزيف" فذوبانه في صخور الجبل، يحقق له الإحساس بالانتماء إلى مكان ما، لوقف رحلة التشرد التي قادته من روسيا إلى تركيا إلى إيطاليا، وأخيراً إلى جبل الدرهيب في مصر.

هذا التعدّد في المستويات الدلالية يضفي على الراوية أبعادا خصبة من المعاني التي تتصل بالطبيعة والثقافة في وقت واحد. يدرج "نيكولا" نفسه في نظام الطبيعة، فأفعاله في

عمق الجبل وعلى سفوحه وبين أوديته، تظهره قديساً طبيعياً، فالراوي يشير إلى أن أمه أعطته اسم قديس قديم. بيد أن التعبير الفعلي عن نزوعه الطبيعي يتكشف من خلال علاقاته بالآخرين، علاقته بنسق ثقافي محدد. السرد يضع "نيكولا" بين فئتين، وإحساسه بالانتماء إلى إحداهما دون الأخرى، يحسم ميوله الطبيعية. تتكون الفئة الأولى من: إيسا، وعبد ربه كريشاب، وأبشر، وهم طبيعيون بامتياز. والفئة الثانية تتكون من مجموعة شبه هلامية لها أسماء ورغبات، ولكن ليس لها ميزات وخصائص جوهرية منها: الخواجة أنطوان، وإقبال هانم، والملك، وهم قادمون من "القاهرة" يفتخرون بمظاهر ثقافية معينة، ويحرصون للاتصال بها، قوامها المتعة، والرغبة العابرة، واللذة السريعة المتعجلة، وهم يمثلون نسقا ثقافيا خاصا. ومع أن "نيكولا" قادم من خارج عالم هاتين الفئتين، فإنه يجد نفسه أكثر اتصالا بعالم الفئة الأولى، ذلك أن التراسل الشفاف فيها يوافق رؤيته ومنظوره، فيما لا يجد سببا داخليا للانتماء إلى الفئة الثانية. وفي الوقت الذي تظهر فيه "إيليا الصغرى" في الأفق، لتجري مصالحة رمزية بين العالمين، تكون فئة "الثقافة" حطّمت براءتها باغتصاب ملوكي دُفعت الصبية إليه بيسر وسلاسة، فكأنها تنزلق إلى ذلك العالم دون أن تعي مصيرها.

يقع الالتباس التراجيدي، حينما يستيقظ "نيكولا" من كوابيسه، وهو شبه غائب عن الوعي، يلاحقه حلم بأنه يسافح ابنته، في وقت تكون هي قد أعيدت إليه إثر الاغتصاب الملكي، فإذ به، بفعل غياب القرائن لديه، ينسب اغتصابها إليه؛ لأنه فعله في حلمه، ويقوده إحساسه العميق بالإثم إلى الشعور بالخطيئة، فيما يتكتم الآخرون على حقيقة ما جرى لـ "إيليا". وعلى هذا يتغلب الوهم على الحقيقة، تتغلب الثقافة على الطبيعة، ولكي يعيد "نيكولا" الأمور إلى "طبيعتها"، لم يكن أمامه إلا سلسلة من القرارات المهلكة: حمل طفل الخطيئة وتركه وليمة للذئاب، الاختباء بالجبل، المشاركة في احتجاز "إيليا" وراء الصخور، ثم موتها، وأخيراً البقاء وحيداً في أطلال المنجم يعذب نفسه يومياً بحرق جسده على الصخور السوداء الملتهبة، وهو يعب "الأسبرتو الأحمر" تجرعا حالما بموت هو نوع من الفناء والاتحاد بالجبل الذي أمضى فيه خمسين عاماً، في إصرار لتحقيق رغبته بأن يكون حجراً مقدّساً مثل جده الأول، فكأنّ كل مقدس فيه بذرة إثم، وهروب من خطيئة، ولجوء إلى الطبيعة.

وجد "نيكولا" نفسه ينفصل عن سلالته لأسباب ثقافية، لكنه يعيد اتصاله بها أخيراً لأسباب طبيعية، هي السلالة المهاجرة "قبائل البجاة... أقدم شعوب إفريقيا الذين جاؤوها من آسيا.. أقارب نيكولا وأصهاره القدامى.. الذين يرجح الرواة في الغالب من سلالة كوش بن حام، الذين هاموا على وجوههم بعد الطوفان[25]. إلى هذه السلالة ينتمي "إيسا" وابنه "أبشر" ولهذا فعلاقة "نيكولا" بهما علاقة دم، فكما

يتصل "إيسا" بـ"كوكالوانكا" ليبارك سبيكة الذهب، فإن ما كان يحلم به "نيكولا" هو أن يتبارك بذلك الجد، وأن يفنى فيه. . . ليماثله ويطابقه، يتخلص من منفاه، بعد أن عثر على سلالته في قلب الطبيعة. يبرهن مصير "نيكولا" على قضية مهمة: غياب "الثقافة" ورموزها في النص بحيث لا يشار إليهم بعد موت "إيليا". وحضور طاغ لـ"الطبيعة" فبها يفتتح النص، وبها يختتم. وبين تلك البداية وتلك النهاية تنحبس ذكريات "نيكولا" المتوهجة لتستدعي شذرات من وقائع حدثت خلال نصف قرن بين صخور الدرهيب، فيقوم السرد بتنظيمها على نحو متعاقب أحياناً، وعلى نحو متداخل أحياناً أخرى.

يسهم التمثيل السردي في إضاءة المسار المتحوّل لشخصية "نيكولا"، وتتعدد صيغ السرد، طبقا للموقف والحالة اللذين يكون فيهما "نيكولا"، فتتناوب الصيغ بين الموضوعية العامة المسندة لراو عليم يشمل بمنظوره عالم "نيكولا" وخلفياته، وذاتية تكشف من الداخل ما يعتمل في داخل الشخصية من أفكار، وتتخلل ذلك صيغ خطابية، يخاطب فيها "نيكولا" نفسه، أو يخاطبه الراوي حينما تتأزم المواقف ويجد البطل نفسه بإزاء حيرة وقلق عميقين[26]. هذا التنوع يوافق الحالة النفسية للشخصية وينسجم مع الحالة التأملية لها من جانب، ووصف الفضاء الذي يحتوي أفعالها من جانب آخر. ولكنه يبرز أهمية الطبائع الأولى التي تستأثر بالاهتمام أكثر من الانتماءات الثقافية، وهو أمر نجد له تجليات أكثر أهمية في رواية "المسرات والأوجاع" لفؤاد التكرلي حيث يظهر مستوى أكثر تعقيدا في تعدد المرجعيات التي تتحكم بالأحداث ومصير الشخصيات.

5. السرد وتعدد الطبائع والمصائر.

أما التمثيل السردي في رواية التكرلي"[27] فيؤدي وظيفة كشف التاريخ الأسري بوصفه خلفية توجّه سلوك الشخصية الرئيسة فيها "توفيق سور الدين" واستجلاء الأبعاد الداخلية السلوكية والغريزية لتلك الشخصية. مصائر الشخصيات مرتبطة في هذه الرواية بالطبائع؛ فهي منقادة لطبائعها، أكثر مما هي خالقة لمصائرها، ويمكن اعتبار شخصية توفيق سور الدين أنموذجاً يبرهن على هذه الفكرة التي تتخفّى حيناً في تضاعيف النص، لكنها تظهر في أحيان أخرى باعتبارها قضية تستأثر باهتمام توفيق سور الدين حينما يبدي ملاحظات "نقدية" حول الكيفية التي تبنى بها شخصيات بعض الروايات التي يقرأها، وإذا انتظمت تلك الملاحظات في سياق تفسير سلوك الشخصيات كما يرى ذلك توفيق سور الدين فإن الخلاصة النهائية لهذه الفكرة المحورية تتكشّف تماماً من خلال بناء الرواية التي تحرص في جزء كبير منها على إضاءة الخلفيات الوراثية للشخصية، وهي خلفيات تنتهي إلى أصول طوطمية غامضة تتصل بالقرود إلى درجة ينظر فيها إلى عشيرة "آل عبد المولى" بوصفها سلالة قردية، فالحارة المغلقة التي يعيشون فيها، ويتوالدون دون ضوابط معروفة، تسمّى بحارة القرود (=دربونة

الشوادي) ، والجدّ الأكبر للسلالة " كان معروفاً بجسده القصير المتين، وبخلقته الغريبة، فهو أقرب إلى القرد منه إلى الإنسان" هذا الانتساب الطوطمي الوراثي يجد صداه بوضوح في نسله" كان أبناؤه من بعده وأبناء أبنائه صوراً مشوهة أو محسنة قليلاً من هذا النموذج الباهر "(28).

وعلى الرغم من أن" سور الدين" الابن الثاني لـ" عبد المولى" والذي به تختتم سلالة الأبناء المباركة (سمر الدين، منصف الدين، راية الدين، كمال الدين، لطف الدين، ممتاز الدين، سيف الدين، سور الدين) يضلّ عن السلالة، ويخرج عليها بالزواج من امرأة غريبة عنها، فإن ابنه توفيق المهجّن من خليط يوصله من ناحية الدماء بالسلالة ومن ناحية الشكل بالأم التي اقتحمت أسوارها، يبقى أسير الطبع الذي ورثه عن السلالة الطوطمية، فحياته إلى النهاية إنما هي تجليات رمزية للطبع الغريزي لسلالة، تماثل القرود، في اشتباكها العنيف والمستمر بالجنس الذي يأخذ مظاهر شبقية حادة لا يقصد منها الإثارة المباشرة، إنما الوفاء للطبع، وكأن الفكرة الضمنية التي يريد النص بلورتها على نحو غير مباشر، هي: أن لعنة السلالة المنكفئة على ذاتها، تلحق أولئك الذين اختاروا التمرّد عليها، لعنة تتضمن وجهين؛ أولهما الانهماك بلذة غير ممتعة كتعبير عن ذلك الطبع الغريزي في عالم بدأ يكيّف الغرائز، ويحوّل مسارها، ويقمعها ضمن سلالم متنوعة ومتدرجة من الأخلاقيات والقيم، وفي هذه الحالة سيظهر الانهماك بوصفه شذوذاً عن قاعدة، إذ ليس ثمة أمل في العودة إلى طبيعة الأشياء بفعل الأنساق الثقافية التي جرى قبولها والتواطؤ عليها. وكنتيجة لهذا الوجه يظهر توفيق معذّباً ومنشطراً على نفسه، لأنه ينتمي في آن واحد إلى نسقين متعارضين: الطبيعة ممثلة بالسلالة والثقافة ممثلة بالميول الفردية. وثانيهما الضياع والضلال والتشرّد، فمن يجرؤ على انتهاك عالم السلالة، بالخروج عليها، لا يتم فقط إبعاده والتخلي عنه، وتركه وحيداً يواجه عالماً مغايراً، إنما معاقبته والاقتصاص منه؛ فتوفيق لم يجر الاستغناء عنه فقط، بوصفه عنصراً تمرّد على السلالة، من خلال العمل والعلاقات الاجتماعية الأخرى والشكل الخارجي الشاذ بالنسبة للسلالة، إنما جرت معاقبته بعنف وقسوة بالغين، دون أن تتكشّف الأسباب الكامنة وراء ذلك، وعلى هذا، فكأن ثمة مخططاً قدرياً غامضاً يحكم علاقات الشخصيات فيما بينها وفيما بينها والعالم الخارجي.

في الوقت الذي تترتّب فيه مجموعة أسباب تفضي إلى إخراج توفيق من السلالة، تعمل مجموعة أسباب أخرى، وبطريقة غير مكشوفة للاقتصاص منه ومعاقبته، فدفء العلاقات منحصر بين عناصر السلالة المنكفئة على ذاتها، العناصر الصافية والنقية التي تحرص ألا تُخترق أسوارها الخارجية، ولا تُلوّث دماؤها، أما البرود والالتباس فمع العناصر المهجّنة. وطبقاً لمنظور توفيق ـ وهو المنظور الذي من خلاله يتشكّل معظم العالم التخيلي للرواية ـ

فعالم سلالته غامض، وسديمي، وشبه بدائي، ومستغرق في علاقات ولاء معتمة، فلا تمايز بين مكوناته، وهو مخلص لنزوعه الطبيعي والغريزي الذي يتهرب من "عالم الثقافة" إلى عالم "الطبيعة".

وفي نهاية المطاف، فإن خروج توفيق من عالم السلالة يعني خرقاً للانتماء الطبيعي. الصراع المباشر والضمني بينه وبين أطراف السلالة، وهو يأخذ وجوهاً عدة كالنبذ، والإقصاء، والاستبعاد، والاحتيال، والاستيلاء على الإرث، ثم التهديد، والضرب، والتجويع، إنما هو تعبير عن رغبات متضادة ومصالح متعارضة، فانتقال توفيق إلى عالم "الثقافة" يعتبر خيانة لـ "عالم الطبيعة" ورفضا له، وتشويهاً لعلاقاته السرية، والتراسل بين هذين العالمين ينبغي أن يظل متعطلاً، ولهذا تبدو محاولة توفيق يائسة ومنقطعة عن سياقها، ولا تنطوي على قدرة وفاعلية، فهو لا يفشل فقط في مهمته، إنما هو "عقيم" غير قادر على توريث وعيه ورغبته للآخرين، كما هو الأمر بالنسبة لأفراد السلالة الذين يتناسلون، ويتزاوجون، ويتضامنون في عالم يصعب اختراقه. حينما تنحبس السلالات في عالمها الضيق والرتيب، تصطنع سلطة تحول دون اختراقها.

يكشف التمثيل السردي مأزق الازدواج الداخلي لتوفيق، فقراءاته، وتأملاته، تجعله ينتمي إلى عالم، وسلوكه وممارساته تدرجه في الانتماء إلى عالم آخر، ولم يستطع أبداً أن "يوفّق" بين العالمين، ويحلّ التعارض القائم بينهما، ولهذا عاشهما معاً، فهو مخلص لطبائعه وغرائزه، ما دامت تُشبع، وبذلك يتصل بسلالته، دون أن يكتشف سرّ التمايز والاختلاف بين النساء اللواتي يشبعن رغبته: أديل، كميله، فتحية، أنوار، وهن جميعاً لا ينتمين إلى سلالته، وجميعهن يُصبن أو يتعرضن لأضرار يتصل جانب منها به، فهو كراغب مدفوع بغريزة الطبع الموروث من سلالته يجد نفسه معهن جميعاً دون أن يكون قادراً على اكتشافهن، فلذته تنبثق من الطبع وليس المشاركة، وهن اللواتي كن فقط قادرات على تحديد العلاقة معه أو تنظيمها؛ إعلان البداية وتقرير النهاية: كميلة في زواجها وطلاقها منه، أديل في حبها له وابتعادها عنه، أنوار في امتناعها عن الاتصال الفعلي به، وفتحية في قبولها ورفضها وصدودها، فالمرأة بالنسبة لتوفيق كانت فقط موضوعاً للرغبة، ولم تفلح ثقافته وكتاباته و"النماذج الروائية" التي تأثر بها، في تحويلها إلى آخَر مشارك، بالمعنى الكامل للشراكة، فهو من هذه الناحية أكثر قوة في انتمائه إلى سلالته من انتمائه إلى النساء اللواتي ارتبط بهنّ.

ثمة بون شاسع بين عالمه الجسدي وعالمه الذهني. العالم الأول بالنسبة له عالم أولي، فيما الآخر ثانوي، ولأنه أشد اتصالاً بالأول فلم يعرف الرفض والاحتجاج إلا في أضيق

الحدود، وبدا وكأن خروجه على السلالة جاء بسبب هجنته، أكثر مما كان اختياراً قرّره بوعي، بحيث يصعب التحديد بدقة كاملة فيما إذا كان لُفظ من السلالة، أم أنه وجد نفسه خارجها، بعد أن اندرج في "عالم الثقافة".

تتضمن الرواية كثيرا من الإشارات التي تبرهن على أهمية الطبائع والغرائز، ليس فقط كموجّهات ومحفّزات لأفعال الشخصيات، إنما كشروط فنية لبناء الشخصية الروائية الناجحة والسوية، ففي اليوميات التي يدوّنها توفيق عن حياته، وعلاقاته، وقراءاته، يقوم بتحليل كثير من النصوص الروائية، ويقدّم أحكاماً "نقدية" حولها، تكشف منظوره للشخصية الناجحة وقواعد بنائها، ومن ذلك أنه يرى نقصاً واضحاً في بناء شخصية "سانين" وشخصية "ميرسو" على الرغم من تعلّقه بالشخصية الأولى، وعدم ارتياحه للثانية فـ"الأول أكثر حيوية وإنسانية وأقدر على الإقناع من الثاني، إلا أن الاثنين ناقصان فنياً، نقصاً معيباً لا يطاق، فلا الكاتب الروسي ولا الفرنسي بيّنا كيف ولا بأية طريقة وعبر أي نوع من التجارب الشخصية وردود الفعل، تشكّلت ونُحتت دواخل هذين البطلين الباهرين، ولا كيف تسنّى لهما الوصول إلى هذا المستوى الإنساني الخاص جداً، ففي اعتقادي، أن القضية المركزية في هذه الشؤون، هي السبيل والكيفية السلوكية، لا النتائج وما بعدها[29].

ظلت تلاحقه هذه الفكرة في قراءاته، فهو لا يتقبّل الاختيارات إلا استناداً لظروف الحياة، إذ ليس ثمة أمر مقبول لديه، يقوم على وعي ذهني مباشر، إنما لا بد من تدرّج يكشف ظروف الحياة والطبائع وصولاً إلى الهدف المنشود. وفي هذا السياق يُبدي تحفّظاً مماثلاً على الكيفية التي بنيت فيها شخصية "بازاروف" في رواية "الآباء والبنون" لـ"تورجنيف" فيعلق قائلاً "كنت متطهّراً بحزني على موت بازاروف هذا الشاب العدمي الساذج، وبعدما عدتُ ليلاً، إلى بيتنا المظلم الخالي، بقيت أفكر في هذا البطل ومصيره، أحسست بأن عنصراً مهماً، في نظري، ينقصه. إن الرواية مبنية بشكل مريح ودون تعقيد، غير أن المؤلف لم يوضح، أو يصور، كيف صار بازاروف عدمياً وعن أي طريق، أعني، ضمن أية ظروف حياتية، وتحت تأثير أية أفكار أو تجارب وتأملات انقلبت مكوناته الذهنية وتغيّرت. هذه قضية حيوية كبرى بالنسبة للشخصية بقيت مهملة[30].

ويمكن أن نردف ذلك بمثال ثالث يقوّي هذه الفكرة الحيوية في رواية "المسرّات والأوجاع" وهو خاص هذه المرة بـ"ديستوفسكي" فتوفيق يعجب بالأمير "ميشكين" في رواية "الأبله" لأنه خرج من تحت يد ديستوفسكي على الخلقة التي صنعته الطبيعة عليها، ولا مجال للسؤال، كما هي الحال بالنسبة لميرسو كامو، كيف صار هكذا بهذه الصفات والأفكار؟[31]. وهذا يقوده إلى اعتراض جوهري بخصوص شخصية "راسكولينكوف" في "الجريمة والعقاب" فيقول إن في تلك الرواية "خطأ جسيماً، فشخص مثل راسكولينكوف

ينتهي ـ بإدراكه هو ووعيه وأحاسيسه الإنسانية العالية ـ إلى إنزال العقاب بنفسه، هذا الشخص لا يمكن أن يقدم على جريمة قتل، لا يمكن، لا يمكن؛ لأن مكوناته الذاتية تجعله عاجزاً عن ذلك تماماً، ولهذا فهذه الرواية منهارة من الأساس، ويحيرني أن تبقى مقروءة إلى حد الآن. لعل السبب يعود إلى قابلية المؤلف المذهلة في الالتفاف حول القارئ ورمي بصيرته الداخلية بعشرات التفاصيل والأعذار غير المقبولة، بحيث يعطل عقله وحاسته للتمييز"[32].

تقدّم هذه الأحكام النقدية سلسلة متصلة من الملاحظات الخاصة ببناء الشخصية النموذجية في الرواية طبقاً لمنظور توفيق الذي يعتبر من هذه الناحية مؤلفاً ضمنياً يتوسط بين المؤلف والراوي، والفكرة الجوهرية المستخلصة من تلك الملاحظات هي: أن الشخصية الروائية ينبغي أن تتقيد بالممارسة السلوكية والطبعية التي تكون عليها، وهذا يقتضي أن يهتم الكاتب بوصف حياتها وتجربتها وطبائعها والوسط الذي تعيش فيه، لتكون أفعالها بمثابة النتائج النهائية لتلك التجربة الحياتية، وطبقاً لهذا التصور فإن شخصيات تغيب عنها تلك الشروط تعتبر بشكل من الأشكال منقوصة، لأن أفعالها غير مسوغة، وقراراتها لا تستند إلى خلفيات محدّدة، كما هو الأمر بالنسبة لـ"سانين" و"ميرسو" و"بازاروف" و"راسكولينكوف". والأخير على وجه الدقة يبدو غير مقنع لأن ثمة تعارضاً واضحاً بين وعيه وفعله، فمن يكون واعياً مثله لا يمكن أن يقترف جريمة قتل كجريمته، والبديل لكل ذلك هو الأسلوب الذي بينت فيه شخصية "ميشكين" فقد جاءت على الخلقة التي صنعتها الطبيعة عليها.

تكرار هذه الملاحظات سيفضي إلى تثبيت النتيجة الآتية: الأفعال التي تقوم بها الشخصيات لا بد أن تخضع لنسق محدد من السلوك، هو السبب والنتيجة، فلا يمكن القيام بفعل ما إلا إذا استمد معناه من أساس يتصل بطبيعة الشخصية، أو تجربتها الحياتية والسلوكية، ومعروف أن هذه الفكرة شاعت في الأدب الفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد"سانت بيف"ودعمت من عالم الأحياء"كلود برنار"وسرعان ما أخذ بالفكرة الروائي"إميل زولا"فكتب حولها كتابه"الرواية التجريبية"ثم كتب معظم رواياته في ضوء هذه الفكرة، ومؤدّاها أنه ينبغي على الروائي أن يتّخذ حدثاً اجتماعياً أو فردياً مثيراً للانتباه أو العبرة، كنقطة بداية لروايته، ثم أن يبتكر حوله موقفاً يمكن اعتباره بمثابة فرضية عامة، وأخيراً أن يحرّك الأحداث المكوّنة لهذا الموقف حتى نهاية الحبكة الروائية بشكل يظهر التجارب الحقيقية للإنسان في المجتمع. ومن مميزات هذا الأسلوب في تركيب الشخصيات الأدبية أن يركّز على إبراز القوى الخارجية الضاغطة على الإنسان سواء أكانت اجتماعية أم طبيعية، كما أنه يبرز القوى الدفينة في النفس التي توارثها الإنسان عن أسلافه، والتي تحدّد مقدار تحكيمه للعقل ومسئوليته الأخلاقية[33].

من المعلوم أن نهضة الرواية الحديثة منذ مطلع القرن العشرين تمّت ـ وبخاصة إنجازات رواية تيار الوعي عند جويس، وبروست، وفولكنر، وفرجينيا وولف، التي خلخلت الأنظمة التقليدية للسرد ـ على نقض هذه الفكرة، فقد حلّت العلاقات السردية بين الأحداث والشخصيات محل العلاقات السببية ـ المنطقية. وبدأت الرواية تبتدع ضروبا كثيرة من العلاقات السردية بين العناصر الفنية، وتوارى المفهوم الذي أشاعه "زولا" . وعلى الرغم من ذلك فرواية "المسرّات والأوجاع" سعت، سواء ببنائها العام، وبناء الشخصية الرئيسة فيها، أو بالآراء التي تتضمنها حول البناء السليم للشخصية الروائية إلى إعادة الاعتبار لتلك الفكرة، إلى درجة أن شخصية توفيق تظهر وكأنها تمارس أفعالها، وبخاصة الجنسية منها، بإيحاء مباشر من الانتماء إلى سلالة بشرية ـ قردية، فهو الوارث الطبيعي لتلك السلالة، ومهما عملت الثقافة على تكييف تلك الطبيعة وتحويرها، فإنها تظل بمنأى عن المساس بالطبع، ولعلّ هذا يفسّر سلوكه الجنسي، بما في ذلك الأوضاع التي يتبعها في ممارساته، والتي يحيل بعضها على ممارسات القرود، وفيما يخص هذه القضية ينتمي النظام الدلالي العام المنبثق عن العالم التخيلي إلى الفكرة القائلة بثبات الطبائع، وهي فكرة نقضتها الكشوفات الحديثة.

الإخلاص للطبع الموروث، وأحياناً لجملة الظروف التربوية الأولية التي تشكّل نسيج رؤية الشخصية، لا يقتصر عند فؤاد التكرلي على رواية "المسرّات والأوجاع" بل يكاد يكون ثابتاً من ثوابت العوالم السردية ـ الدلالية في رواياته، إذ يظهر في رواية "الرجع البعيد" ويتبلور في "خاتم الرمل"، وذلك قبل أن يترسّخ في "المسرات والأوجاع" فشخصية "هاشم" في "خاتم الرمل" بقيت عاجزة عن الاندماج في عالم الأسرة والمجتمع؛ لأنها ورثت نوعاً من القلق الذي صاحب نشأتها، وهو قلق أدّى إلى تنميط سلوكها بين التعلّق المرضي بالأم "سناء" وعداء الأب، فهو يعزو وفاة أمه إلى تسلّط أبيه وقسوته، فتظهر صورة الأب، وهي ملتبسة ومشوّهة في وعي "هاشم" وهذه الفكرة تسمّم علاقاته بالآخرين، والمقطع الآتي يكشف صورة الأب في وعي الابن "لم يكن ـ هذا الرجل ـ إلا إنساناً عادياً ذا مواصفات أقل ما يقال إنها مثبطة. لا طموح حقيقياً. لا خيال، لا فكر واسعاً. لا خصب نفسياً. لا موهبة عقلية. لا هوايات مطلقاً. لا تطلع إنسانياً. لا عواطف دائمة. وهو بهذه المزايا اللافتة للنظر، رجل محترم من قبل أفراد مجتمعه، لا يحوز احترام زملائه القضاة فحسب بل يتمتع بمهابة كبيرة بين بقية الناس أيضاً. فإذا تبرعنا بإضافة بعض العقد الاعتيادية إليه (عقدة النقص المتأتية من شكله وقصر قامته، العقدة الجنسية بالتأكيد، عقدة الوظيفة والحرص عليها، عقدته أمام المال) وأهمها وربما أكثرها عمقاً وتدميراً للذات، عقدته الزوجية، أمكننا أن نتصور أن إشارتي إلى خوارق الطبيعة بشأن التفاهم معه، لم تكن إشارة بغير أساس" [34].

والحق فالراوي ـ البطل معبّأ بالشكوك تجاه جميع الشخصيات الأخرى، باستثناء الحنين الذي يأخذ شكل التعلّق الغامض بالأم، لأن الآخرين أعداء ولا يمكن الاطمئنان إليهم، بما في ذلك الخال الذي كان من أقرب الناس إلى "هاشم" وهذا الإخلاص لنزوع داخلي متصل بالطبع أكثر مما هو متصل بالتفاعل الإيجابي مع الآخرين، وهو الذي يحدد مصير "هاشم" سواء أتعلّق الأمر بالعزلة والتآكل الداخلي، أم الاستسلام المريع لأولئك الذين يطاردونه، وينتهي الأمر بقتله، فهاشم نظير توفيق سور الدين، فكلاهما، بفعل الانصياع والامتثال لقوى داخلية متصلة بالطبع والسلوك، يدفعان إلى مصائر لم يستطيعا إلا تقبلها، والامتثال لها بوصفها نهايات طبيعية حتمية ليس إلا. ولكن لنظلّ مع هذه الظاهرة في رواية "المسرّات والأوجاع" لأنها تنطوي على مستندات مهمة ودالّة، والتعبير عن ذلك التصور اقتضى أمرين أساسيين ظهرا بوضوح في الرواية؛ أولهما حرص المؤلف على عقد فصل أول، يمكن اعتباره فصلاً تاريخياً تعقّب فيه تاريخ سلالة "آل عبد المولى" لمدة تقارب مئة سنة باعتبار أن الأبناء الذين ذكرناهم ولدوا وتزوجوا قبل الحرب العالمية الأولى، باستثناء "سور الدين" الذي يتزوج خلالها في عام1917، أما ظهور الأب في "خانقين" فيفترض أنه تمّ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وربما تبدو هذه الملاحظة غير ذات أهمية في سياق التحليل هنا، لكنها غاية في الأهمية بالنسبة للرواية، لأن المؤلف يشير بوضوح إلى أنه يكتب تاريخ أسرة عبد المولى(35).

تفهم أهمية هذا التتبّع الخطّي للسلالة القردية، حينما تتكشّف طبيعة الغاية التي تحكم بناء الشخصية، فذلك التاريخ إنما يضيء التجربة الحياتية، ويكشف طبائع السلالة، ويكون خلفية تضيء سلوك الشخصيات، بحيث لا تبدو متناقضة أو غير ذات ماض خاص بها، وهو الأمر الذي أُعترض عليه حينما فُحصتْ شخصيات مثل "سانين" و"ميرسو" و"بازاروف"، مع الأخذ بالاعتبار أن هذا الفصل التمهيدي المطوّل الذي غطّي حقبة زمنية طويلة، قُدّم بأسلوب السرد الموضوعي الذي هدف إلى تنزيل موقع السلالة في التاريخ والبنية الاجتماعية. وثانيهما هو العطش الغريزي المستمر الذي لا يكاد يشبع عند توفيق والذي عُبّر عنه من خلال علاقات جنسية متعدّدة، دون اهتمام جدي بتمايز النساء، فالأمر الذي يستأثر بالاهتمام الرئيس هو السعي لإشباع رغبة متواصلة، ومتجدّدة، وغير مثمرة، تؤدي إلى الإنجاب الذي يوصله بالسلالة. هذا الميل يكشفه تركيز المؤلف الواضح على أن تلك السلالة متحدّرة عن أصول قردية أو شبيهة بالقرود.

يتطابق النص في خلاصته الدلالية النهائية مع فكرة "زولا" فيما يخص الحدث، والفرضية، ثم البرهنة عليها، ولا يتم ذلك بمعزل عن التطورات التي تؤثر في الشخصية، سواء كانت أسرية ضيقة أو اجتماعية عامة، وبخاصة الظهور الكاسح والملتبس والعنيف

لشخصية "سليمان فتح الله" الذي يمكن إدراجه في ثنايا النص بوصفه رمزاً لظهور فئة ـ وليس طبقة ـ استأثرت بدون جدارة بكل شيء، بما فيها المكانة، والسلطة، والسيطرة على الآخرين، واستبعادهم، كما حصل مع توفيق سور الدين الذي تقبّل ذلك بنوع من البرود واللامبالاة، فالإخلاص للطبع الأول يحول دون أن يبدي احتجاجاً ملموساً، ولا استشعاراً عميقاً لخطورة القادمين الجدد، الذين يحيلون كل شيء في البلاد إلى خراب، ما دام قادراً على الاتصال الضمني بسلالته رمزياً، أي قادرا على التعبير عن انتمائه الطبيعي لتلك السلالة من خلال الانهماك بممارسات تحجب عنه خطورة التغيرات التي تأخذ بُعداً آيديولوجياً صرفاً، يفضي إلى انهيارات شاملة على مستوى الحياة، فسليمان فتح الله متصل بمنظومة أيدلوجية مغلقة، كاتصال توفيق سور الدين بسلالته الغامضة. كلاهما، وبطرق مختلفة يصل بسبب العماء، وغياب الوعي الأصيل، إلى النتيجة نفسها.

ومن أجل تأكيد هذا الأمر ينعطف السرد من صيغته الموضوعية إلى صيغته الذاتية المباشرة، فرؤية توفيق لعالمه ولنفسه ولسلوكه تترتب ضمن منظور ذاتي يأخذ شكل يوميات متناثرة في دفتر لا يستأثر حتى باهتمام صاحبه نفسه، فهو يضيع أكثر من مرة، ويتم العثور عليه بصدف محضة بين بقايا الصحف العتيقة، فرؤيته منحسرة، غير فاعلة، انكفائية، ولا يراد منها سوى تقييد مجموعة تجارب، وانطباعات، وملاحظات، كجزء من تاريخ شخصي ينتسب لمكان وزمان، ولم تتطور أبداً إلى نوع من التحليلات والاستبصارات العميقة للمتغيرات الكبيرة التي تقتحم عالمه، وبخاصة الحرب، الأمر الذي أظهر البُعد الامتثالي للشخصية، وغياب الفعّالية الذهنية المتوقّدة، وهذا الأمر هو الذي جعلها تتقبل كل شيء بوصفه حتمية مقررة. على أن ذلك لو حصل سيكون ضد الفرضية التي يريد النص البرهنة عليها، وهي انسياق الشخصية وخضوعها للقوى الخارجية الضاغطة، وللرغبة الداخلية المعبرة عن الانتماء الطبيعي أكثر مما هي معبرة عن الانتماء الثقافي.

6. مسارات السلالة: شجرة الفهود الطوطمية.

لكن الاعتكاف داخل السلالة، والتفكير بصونها من الأخطار الخارجية، ثم انبثاق نوع من التمرد الذي يفتّتها من الداخل، بسبب التنازع بين الطبيعي والثقافي، لم يقتصر على رواية التكرلي، إذْ له نظائر كثيرة في الرواية العربية، ومثاله الأشهر ما نجده عند نجيب محفوظ في "أولاد حارتنا" وفي "ملحمة الحرافيش" كما وله نظائر في الرواية العالمية ضمن ما يسمّى بروايات "الأجيال" ويتجلّى هذا الأمر بوضوح في رواية "شجرة الفهود" لـ"سميحة خريس" بجزأيها "تقاسيم الحياة"[36] و"تقاسيم العشق"[37]، فالتمثيل السردي يشكّل لوحة تفصيلية ومتعدّدة الأبعاد لتكوّن سلالة "الفهود" وانحلالها طوال مدة تقارب قرناً من الزمان، وعلى خلفية من الأحداث التاريخية التي لا تقيّد البعد التخيلي للنص، إنما تحدّد الإطار

الزمني العام لأحداثه، والتماثل بين العلاقات الأبوية المغلقة في سلالة القرود، والعلاقات الأبوية في سلالة الفهود لا يخفى في روايتي التكرلي وسميحة خريس، ففيما تعنى الأقسام الأولى من الروايتين بتكوّن السلالة مستعينة بالسرد الموضوعي لترسم الأبعاد الكاملة لعملية التكوّن والنشوء، فإن الأقسام الأخيرة منهما، حيث ينصرف الاهتمام إلى أفول تلك السلالة وانحلالها، يستخدم السرد الذاتي في انعطافة واضحة الدلالة للتعبير عن استئثار الجانب الفردي للشخصيات بالاهتمام، فتغير صيغة السرد والمنظور يضع حداً لمرحلة، ويدشّن لمرحلة جديدة.

يوافق السرد الموضوعي في "تقاسيم الحياة" عملية التشكّل الطبيعي لسلالة الفهود، فمحوره شخصية "فهد الرشيد" بأفعالها وعلاقاتها الهادفة إلى تكوين سلالة خاصة، لها هويتها التي تميزها بين السلالات، أما السرد الذاتي في "تقاسيم العشق" فهو أكثر قدرة على استبطان الميول الفردية الداخلية، ونزعات التمرّد، والخروج، والاحتجاج التي تظهر في جيل الأبناء والأحفاد، حينما يشعرون بضيق الإطار الذي تترتب فيه شؤون سلالة الفهود، فذلك الإطار يحدّد الاختيارات، ويرسم المصائر، ويضبط نمط العلاقات، وهو سيتعارض مع الرغبات والرؤى الجديدة التي تقتحم عالم السلالة بفعل المتغيرات الخارجية.

انفلات السرد من صيغته الموضوعية إلى الصيغة الذاتية هو استجابة لحالة الانهيار في تاريخ الفهود، وعليه فرؤية "فريدة فهد الرشيد" تحدث انقلاباً جذرياً، ليس فقط لأنها رؤية ذاتية أنثوية مهمّشة في النسيج الذكوري للسلالة، تجد لها مكان الصدارة في التعبير السردي عما آل إليه الفهود، وإنما لأن نسق الأحداث ينعطف إلى ناحية مختلفة عما كان عليه الأمر في "تقاسيم الحياة"، فثمة احتدام حار في العلاقات بين الشخصيات بعد وفاة الجدة "فريدة" والأب "فهد" وهما اللذان دشّنا الأساس الأول للسلالة، وهذا فجر نزوعاً ذاتياً للبحث عن أنماط خاصة من العلاقات بعيداً عن تقاليد السلالة، وموروثها الأسري ذي السمة الأبوية.

يتوازى في "شجرة الفهود" مكوّنان أساسيان؛ المكون الذكوري الذي يبدأ بـ"فهد" وينتهي بـ"فهيد" الابن الأخير الذي يختار "أمريكا" أرضاً لأحلامه، وبين "فهد" الأب الذي لا يشغله إلا هاجس تكوين سلالة فهود على هضبة صغيرة جوار مدينة "أربد" الأردنية، و"فهيد" آخر أبنائه الذي يذهب إلى أمريكا نافضاً يده عن السلالة الآفلة، ثمة وقائع وتصورات كثيرة ومختلفة ومتناقضة تفضي إلى هذه النتيجة، والمكون الأنثوي الذي يبدأ بالجدّة "فريدة" الأولى، وينتهي بالحفيدة "فريدة" الثانية، الجدّة التي أسهمت بصورة مباشرة في كل شيء خاص بتكوين الفهود، والحفيدة التي فضحت برؤيتها الاستبطانية العميقة طبيعة الاختزالات، والاقصاءات، والأنانيات السائدة في تلك السلالة. وهذان المكونان يشكّلان

عماد السلالة، فسيادة المكوّن الأول يؤدي إلى تكوينها، وسيادة الثاني يقود إلى انحلالها، وهو موضوع وقفنا عليه في الفصل الأول من هذا الكتاب حينما قدمنا تحليلا لتنازع الذكورة والأنوثة في التجربة السردية لنجيب محفوظ. ولا يراد من إبراز هذه الحقيقة وتأكيدها إصدار حكم قيمة على الأبعاد الخارجية لمكوّنات الذكورة والأنوثة بصورة عامة، فالأمر يقتصر هنا على العالم التخيلي الذي ينبثق من نص رواية "شجرة الفهود" فما يلاحظ أن القسم الأول من الرواية يكاد يسيطر عليه الذكور، ليس بعددهم إنما بأفعالهم، وأدوارهم، وبخاصة "فهد الرشيد" وما أن يغيب الأب، إلا وينشط المكون الأنثوي في القسم الثاني، بما في ذلك تحوّل الرؤية السردية من الراوي الموضوعي إلى الرؤية السردية الذاتية لـ"فريدة فهد الرشيد"

كان فهد الرشيد يسعى إلى بناء سلالة أبوية بكل ما تعنيه هذه الكلمة، سلالة يكون هو زعيمها تقوم على ملكية متعددة للأرض، والنساء، والنفوذ، والمتعة، وقد حوّل سعيه هذا إلى أمر واقع مذ كان فتى، حينما وقف أعلى الهضبة وقال في سره" هذه الأرض لي... هذه الأرض لفهد... وأولاده... للفهود من بعده... هذه مملكتي وأنا السلطان... هنا سيكون العالم" واشترى الأرض بنوع من شبه استيلاء، فحقق الشرط الأول ثم خطا خطواته الثانية "أنا سأتزوج كثيراً لأملأ هضبة الفهود بالأحفاد" فكان أن تزوج بأربع نساء ملأن الهضبة بالأبناء والأحفاد، فتحقق الشرط الثاني. وانتقل ليجعل الآخرين يعملون "حراثين وعمالاً"[38] في هضبته، وبخاصة أقاربه وأنسباؤه، فأصبح نافذ الشأن في سلالة الفهود، وأخيراً لتأكيد فحولته خارج نطاق الأسرة تعلق بإحدى الغجريات. انحصر هاجس فهد الرشيد في الكيفية التي يشكّل فيها ويحافظ على سلالة تحمل اسمه الشخصي "شجرة الفهود" وذلك يقتضي جمعا وتأليفا لسلسلة من العناصر والمكوّنات تنتهي به، ليكون هو الأب، والسيد، والمالك، والمهيمن، والحر، وما سواه مجرد عناصر خاملة، لا قيمة ذاتية لها إلا به، ولهذا يتجلّى نوع من الاحتفاء به وبعالم الذكور في القسم الأول من الرواية. هناك تفصيل لصورة الأب، ودوره، ومكانته، مدعمة ببيان خصائص الأبناء الذكور الذين يشار إليهم بأنهم أبناء وأحفاد، يعزّز ذلك حشد من العبارات المأثورة والجمل والألفاظ، ففي حفل ختان الدفعة الأولى من الذكور يتردّد الموال الآتي "أربع أقمار الليلة عيدها، في عزة فهد سيدي وسيدها، أربع أقمار ذكور والله يزيدها، وأم البنات بحسرتها وكيدها"[39].

بموازاة ذلك يظهر الخمول الأنثوي الذي يعبر عنه بالخضوع، والرضوخ، والانشغال بمكائد نسائية لانهائية في بيت واسع تتجاور غرف الزوجات الأربع فيه، وتتقاطع داخله الأنانيات، والأمزجة، والثرثرة؛ فالمكوّن الذكوري هو المهيمن في البنية الأبوية للسلالة، وما أن ينتهي القسم الأول، إثر موت الأب ومغادرة الأبناء للمنزل إلا ويظهر المكوّن الأنثوي

الذي احتل المكانة الأولى في القسم الثاني من الرواية، فثمة نقد مباشر لامتيازات الذكور "الفهود يبيحون الحب لرجالهم، وينكرونه على نسائهم"[40].

كشفت الرواية أمرين متلازمين: عجز الرجال عن الوفاء بالهدف الأبوي الذي تطلّع إليه فهد الرشيد، وسعي النساء للاستئثار بالأهمية بما في ذلك الخروج على القيم الأبوية المهيمنة في السلالة، إلى درجة يتحوّل فيها البيت القديم الكبير على الهضبة إلى مجرد طلل للذكرى، ذلك أن القسم الثاني من الرواية يشهد تفكك الأواصر، وانهيار السلالة، ونشوء حساسيات جديدة، ورغبات خاصة، ونزوع جارف نحو تقرير المصائر بعيداً عن الأفق العام للتقاليد الموروثة، فخلال قرن ضاق أفراد السلالة بالمواصفات التي وضعها فهد الرشيد؛ فانبثقت زوبعة التمرد الظاهر أو الضمني، وبانهيار البناء التقليدي للسلالة تحوّل النص، في نوع من التواطؤ الذي لا يُخفى، من نص ذي نزعة شبه تاريخية إلى سيل متدفق من التخيل السردي المثير الذي يتغلغل في أدق الزوايا ليكشف دفء العلاقات الإنسانية، والغليان الحسي والعاطفي عند الشخصيات، وبخاصة النسائية منها، إذ بزوال النموذج الأبوي للعلاقات، تتاح الفرصة لنمط مغاير قوامه البحث عن التفرد والخصوصية وإشباع الفراغ الذي فرضه النموذج الأول، ولهذا فالقسم الثاني من الرواية يموج بالحركة، والحرارة، والتركيز على الأبعاد الداخلية للشخصيات النسائية، وعلى نقيض الحقبة الأولى من تاريخ السلالة، فإن الحقبة الثانية تحتشد بالبحث عن التمّيزات الذاتية للشخصيات، ودلالة ذلك يكشفها المنظور السردي لفريدة التي لم تعد قادرة على مجاراة حياة القطيع التي كانت تسم علاقات الجيل الأول، فرؤيتها تتناغم مع وعيها بخصوصيتها الأنثوية.

يمكن إيراد المقطع الآتي شاهداً على أسلوب تفكير فريدة ومنظورها للعالم المحيط بها ولنفسها "نكبر مثل نبت شيطاني، في غفلة من العمر. . هكذا نحن البنات، لا يستطيع الأولاد اللحاق بنا، عندما راح صدري يدفع ثوبي إلى الأعلى ما زال فهيد يطير الطيارات، وأنا أطير الأحلام والأماني. . هو يلعب في الحاكورة وأنا ألعب في فضائي الخاص. . يعب هو من الحياة وأنا من أسرارها الخفية. اكتشف أن شعري أكرت فأتعلم كيف أصففه، اكتشف أن مشيتي عسكرية فأتعلم كيف أطري الخطو وأمهله وأتيه تيهاً. . اكتشف أن اللون الوردي ينعكس على بشرتي فأرتديه، وأن البني يجعلني قاتمة فأتفاداه، أكتشف أن الحزام يبرز تناسقي فأشد به خصري، أستخدم السكر لأتخلص من غابات الساقين. . وألمح العيون تلاحقني فأتذمر وفي أعماقي حبور. يبدأون محاسبتي على الحمائم التي أطلقها الله من أقفاصها. . مريولك قصير. . أطيله. شعرك منفوش ألمه. . ضحكتك عالية. . لا. . هذا لا أملك أن أخفضه، لست مذياعاً مفتاحه بين أيديكم، أهادن في أشياء تخجلني وتوقفني أمام محكمتكم متهمة بجنحة الأنوثة، أتستر وراء تقاليدكم وأرتضيها منكرة ما حل بي من فيض

الحياة وعطائها. . لكن في المعايير الإنسانية لا أهادن. . ضحكتي ستظل ضحكتي، صوتي ليس عورتي. . عيوني تستبطن الأشياء، أفكاري ملكي وحدي أشكلها كما شاءت أوهامي وكما وجهني وعيي "[41].

تكاد الخيارات الفردية للنساء الأخريات المجايلات لفريدة مثل ميسلون، وعريب، ومرام، وغادة، ورباب، لا تختلف كثيراً عن خياراتها ووعيها، على الرغم من أن السرد لا يسمح لهن مباشرة بالكشف عن ذلك، فيما منح فريدة امتياز التعبير عن نفسها، بوصفها صاحبة الرؤية السردية، أما الجيل الأحدث من النساء في الرواية الذي عاش أفول السلالة وتفككها، فقد كان مختلفا عن الجيل الأول الذي عاش في مرحلة التكوّن الأولى إذ امتلك حرية في خرق النسيج التقليدي للأسرة الكبيرة، فغادر المكان وتفاعل مع الزمان، بما يحقق طموحه وتطلعاته الشخصية، أما الجيل الأول، فظل أسير النمط الأبوي الذي يمسخ الإنسان إلى كائن واهم فاقد للوعي والإدراك وغير قادر إلا على نسج سلسلة لانهائية من الأوهام، وينتهي نهايات مأساوية؛ فزوجات فهد الثلاث الكبيرات يمتن إما بمرض أو بحالة مزرية قوامها التهيؤات، وغياب الإحساس بالزمن، بل إن الجدّة تنتهي بتلك النهاية، فغزالة الزوجة الأولى وفريدة الجدة تصابان بالخرف، وتتداخل لديهما الأزمنة والأحداث، فتذكّران بـ"أورسولا" في رواية ماركيز "مئة عام من العزلة" إذ يغيب الانتظام الزمني، وتتداخل الوقائع والشخصيات في ذاكرتيهما.

تنتظم الأحداث في رواية "شجرة الفهود" في نسق متتابع من البناء التقليدي الذي يصف وقائع مطّردة في حدوثها، وهو في البداية يجعل من شخصية فهد الرشيد قطباً مهيمناً تتمركز حوله الأحداث كلها، لكنها سرعان ما تتناثر بعد اختفائه، على أن المنظور السردي يقدّم صورة شاملة ومتنوعة لسلالة الفهود، وينتهي الأمر بأن يستكشف ذلك المنظور الأبعاد الجوانية للشخصيات، وهي تعيد النظر في نوع ارتباطها بالسلالة، وبأفول النسق الأبوي، يتغير نمط العلاقات، فكلما نأت الشخصيات عن هضبة السلالة أصبحت أكثر قدرة على اختيار أسلوب الحياة الذي تريده، وهكذا فبغياب مكونات النسق الأبوي تختفي العلاقات القائمة على الخوف، والتبعية، والولاء، والامتثال، فموت فهد الرشيد وزوجاته الثلاث الأُول، واقتسام أرض الهضبة، ومغادرة الأبناء المكان الذي شهد صعود السلالة وتشكّلها، يفضي إلى الإعلان عن نهاية حقبة، والتفكير في البدء بأخرى جديدة مختلفة، وفيما يريد كل فرد أن يحتمي باسم السلالة، يرفض في الوقت نفسه الانصياع لقانونها العرفي الذي سنّه فهد، ذلك القانون الذي انبثق عن حلمه بأنه على هضبة صخرية "سيكون العالم" عالمه، وعالم الفهود الذي سيأتون من بعده. ينحسر دور العلاقات الأبوية، وهي علاقات بدائية مقترنة بنمط من التفكير الطبيعي، فينهار النموذج الحاضن لها، بسبب النوازع الجديدة

الصاعدة لدور الأنوثة، وحساسيتها، وتطلعاتها الثقافية، في تثبيت نسق مختلف من القيم والعلاقات الاجتماعية.

7. السرد وتداخل الطبيعي بالثقافي.

ويأخذ التعارض بين نسقي الطبيعة والثقافة شكلا متعددا في رواية "أوبرج السعادة" لـ"عبد القادر لطفي"[42] التي تفتتح بجملة على لسان الراوي يسأل فيها "لماذا أقصد هذه البلدة النائية؟ ولماذا أذهب طائعاً إلى مكان لا أحبه؟" وتختتم على لسانه، وهو يقفل راجعاً عنها "الآن فقط أشعر أني فارقت ذلك العالم الغريب، وإني بصدد ولوج عالم غريب آخر، وبدأ قلبي في ضيق واضطراب. عندما تغيب أياماً عن المدنية، وتتعود الحركة الرتيبة والسكينة، بعيداً في ريف من الأرياف، تصبح غريبا عند العودة"[43]. وبين هذين المقطعين النصيين يقع متن الرواية، بأحداثه، وشخصياته، وخلفياته الزمنية والمكانية، إذ تتقاطع فيه مصائر الشخصيات، وتتبدل القيم، ويختل توازن كل شيء، فكأن الرواية وخزت غطاء الواقع السميك المتصلب، لتكشف كثيراً من الأسرار التي ينطوي عليها، ويسكت عنها، ولا يريد البوح بها.

أشار "روسو" إلى أن "المدينة منبع الشر والرذيلة، وأن الطبيعة منبع الخير والفضيلة". وتبدو هذه الرواية، وكأنها مصممة لنقض هذه الفكرة، فـ"شخصيات" القرية، محكومة باللذة، والطمع، والطغيان، و"القادمون" إليها من المدينة، يلوذون منها بالفرار، لأنهم وجدوها "منبعا للشر والرذيلة". وفيما جرفت أحداث "القرية" بعضهم في تيارها الصاخب، وغيرت مواقفهم فإنها أجهزت على الآخرين: بين حالم بيوم الخلاص، ومنتحر، وهارب. والرواية تحتفي بهذه القضية، فالقرية بسبب "التحول" لم يعد في مقدورها أن تحتفظ بالبراءة الأولى، البراءة التي أراد روسو أن تلتصق بها إلى الأبد، فلا غرابة أن تكون "قرية الرواية" فضاء يمارس فيه الحب المحرم، والسياسة الممنوعة، والسلطة الغاشمة، ويتحول فيه "المواطن" إلى كائن متحفي "خُلق" للعرض أمام السائح الأجنبي، لم تعد، بسبب كل هذا، ثمة قرية بكر، ولا قروي بريء، ولا طبيعة نيئة، هذه هي الوظيفة التمثيلية للسرد في هذه الرواية.

يمضي الراوي، وهو أستاذ للتعليم الثانوي، يدعى "محمود" سنة دراسية في بلدة "بربرية" نائية في الشمال الإفريقي، وسعى لتحديد معالمها "التاريخية والاجتماعية" لكي يسوغ الأحداث التي ستقع فيها، وستكون متناً للرواية، فأهلها من البربر الأصلاء الذين تطبعّوا بطباع العرب، وآمنوا بديانتهم، ولم يتم كل ذلك إلا بعد "لأي ولأي" كما يقول الراوي، إلا أنهم سرعان ما أصبحوا أكثر من غيرهم تمسكاً بما أورثهم إياه الآخرون، ويفهم

من هذا أن المؤلف الضمني الموجّه للراوي يوحي بأن المقصود، أن تُفهم أحداث الرواية، على أنها امتداد لأحداث "الواقع" وألا يقتصر الأمر على أن المقروء نص مكثف بذاته.

ومن خلال هذا الإيهام السردي يورد كثيراً من الوقائع التي يمكن التعامل معها على مستويين: واقعي ومتخيل، فالتواصل قائم بين هذين المكونين في تضاعيف الرواية، مع ما يمكن أن نعلمه من أن ذلك المتن، هو عنصر في نظام سردي خيالي. استثمر الراوي "الإمكانية الاحتمالية" التي تنطوي عليها الأحداث، ففجّر كثيراً من القضايا المثيرة للجدل، ناهيك عن كونها حساسة وخطيرة، مثل: قضية الهوية الوطنية، وقضية الانتماء السياسي والعقائدي، وقضية احتكار السلطة والاستئثار بها، وقضايا الدين والجنس والتخلف، وهي منظومة قيم وممارسات ومفهومات، نسجت دلالتها في الرواية، على نحو يشير إلى مدى أهميتها في "المحضن الواقعي" الذي يحتضن "خطاب" الرواية ويمنحه ثراء في التأويل والاستنطاق، وكل هذا، يسهل أمر التراسل بين الخطاب السردي والواقع، فكل يرد ما يتضمنه إلى الآخر، مانحاً إياه خصباً في الدلالة، وغزارة في الإيحاء.

يوهمنا الراوي، وهو قناع المؤلف الضمني، أول وهلة، بأنه يقف على الحياد فيما يروي من أحداث متداخلة، ويقدم من شخصيات متصارعة، قائلاً "إني أراقب وسأظل على الحياد، أراقب واحكم وأميز، وأكتفي بالصمت". بيد أن منظوره للوقائع التي يقدمها، بوصفه راوياً مشاركاً في الأحداث، ومتماهياً بما يروي، يبدّد هذا الإيهام، فهو يتحدّر عن انتماء "مديني" عقلاني، أسهم في الاضرابات الجامعية، وله موقف فيما يخص الهوية الثقافية لبلاده، فهو يرى الأجانب "نوعاً من القطيع" ويصفهم بـ "العلوج". فـ "الفرنسي متكبر" و "الألماني متعجرف" و "الإنجليزي مغرق في الكبرياء" و "الأمريكي يرى أن العالم كله مشرع الأبواب أمامه للغزو".

أما "الخصوم العقائديون" فهم "أشقياء" و "ظلاميون" وتكشف تفوهاته عن تغيير داخلي مستمر في رؤيته للعالم الذي يعيش فيه، بما في ذلك، تصوراته عن الآخرين الذين يصفهم دائماً بأوصاف قاسية، تتردد عشرات منها في تضاعيف الرواية مثل "خنازير، كلاب، تيوس، بغال، حمير، ثعالب، فهود، عجول، ثيران، جمال، كلاب، جراء". وهي أوصاف ترد بصيغ الجمع والإفراد وتلصق بالشخصيات الكثيرة التي تحشد بها الرواية، وكل هذا يكشف انتفاء نزعة الحياد التي يدّعيها، وهكذا فالراوي الذي يحل بالقرية، أول مرة، حاملاً "أيديولوجيا خاصة، لا يماثل الراوي الذي يغادرها إثر عام من الصراع وسط الأحداث الخطيرة، والمطامح المتأججة، والمصائر التي كان شاهداً عليها. ومع أن الراوي لا يندرج في صراع مباشر مع الآخرين، إلا أن منظوره الفكري يركّب صوراً خاصة للشخصيات والأحداث، تعبر عن رؤيته الفكرية لما يرى ويروي.

ينتخب الراوي، ما يمكن أن نصطلح عليه بـ"شريحة من الأحداث" تبدأ حينما يصل قرية نائية، وتنتهي حينما يغادرها، وخلال تلك "السنة العجيبة" يعرض لنا تضاريس الخلاف الناشب بين عدد كبير من الشخصيات التي تتقاطع مفهوماتها، وأفكارها، وانتماءاتها، ومصالحها، وعاداتها، وأهدافها، بما يؤدي إلى انهيار نظام القيم الذي يحكمها ويؤطر وجودها، فتتزامن وقائع الفضائح مع وقائع الثورة، وتتحول الشخصيات على نحو مأساوي في مواقفها ومصائرها، وهي تخرق ذلك النظام ـ سواء أكان اجتماعياً أم سياسياً ـ أو تحتمي به، وواضح أن ذلك يحيل على النخب التي تمثل سلطات متنازعة، تفتقر إلى إدراك أهمية الحوار، مستبدلة به السجال الذي يفضي دائماً إلى الدم. وتنتظم الشخصيات في فئات متصارعة، فالمعلمون (=النخبة الثقافية) منقسمون فكرياً وعقائدياً وسلوكياً، وضابط المركز والمعتمد (=النخبة السياسية) متنافسون في الاستئثار بالسلطة ومشغولون بالمصالح والصلاحيات، والحاج عبد الكريم (=النخبة الدينية) منهمك في دعوته، والكبران وأبو الشوارب وعاشور الفطائري (=النخبة العشائرية) غارقون في ماضيهم وخرافاتهم، وعزيزة وخدوج وقمر وعويشيشة وزوجة القابض (=النخبة النسائية) ضائعات بين رغبات الجسد، وحمم اللذة، وثقل التقاليد، وسطوة الخرافة.

كل هذه الفئات محكومة بنوعين من النزاع: نزاع فيما بينهما من جهة كجزء من الانتماء إلى نسق الطبائع المشتركة، ونزاع فيما بينهما والفئات الأخرى من جهة أخرى كجزء من نسق الثقافة المختلفة، وهذا النزاع هو الذي شكّل "المظهر الدلالي" للرواية، وخاصة أن بعض الشخصيات الأساسية مثل "الغرباوي" و"الكرغلي" و"قمر" و"الكبران" مثلت بؤراً للاستقطاب الدلالي. وكل هذا الانقسام والتنازع هو الذي أدى إلى انهيار التوازن الذي كان قائماً بين النسقين، وهو الذي قوّض نظام القيم، وأسهم في تحديد مصائر الشخصيات، فالمدرسة تتحول إلى أوبرج، والطبيب يمارس العهر الخرافي مع نساء القرية، ومدير المدرسة يمسخ، والأستاذ يتحول إلى مغن، والسياسي إلى عاشق ولهان، وأستاذ الرياضيات إلى شارح ومفسر لكتاب "الروض العاطر" والمعتمد إلى لص، ويبدو الصراع بين فئتي الرجال والنساء، أكثر عمقاً، فقمر زوجة الكبران تقيم علاقة "غير شرعية" مع الغرباوي، وعزيزة وخدوج وعويشيشة وزوجة القابض يمارسن البغاء والسحر الأسود مع الطبيب التركي في المقبرة، وما أن تحين لحظة العقاب، فالنساء وحدهن اللواتي يقعن تحت طائلته، فالكبران يقتل (قمر) في مشهد مؤثر، خاطاً بذلك "تراجيديا على جبين البلدة" ويحقق مع النساء، فيما يتم التستر على الطبيب لأنه صديق المعتمد، وإن كان ينتهي نهاية مأساوية.

تحتشد الرواية أيضاً بمشاهد ساخرة تقوم على المفارقة، والطرافة، والتهكم، فمدير المدرسة، يمشي على يديه مقلوباً؛ لأنه أصبح شاهداً على انقلاب كل شيء، ومن ثم فهو لا

يستطيع فهم الأشياء إلا بأن يحاكيها، وسباق الحمير يتزامن مع كارثة انقلاب سيارة أطفال المدرسة، والكبران يقرفص على سطح الدار التي يسكنها المعلمون مهدداً ببندقيته، وفيما يخطب المعتمد أمام المسؤولين في البلدة، يتردد نهيق الحمير في باحة المعتمدية (=وهو مشهد يذكّر بمشهد المعرض الزراعي في رواية "مدام بوفاري" إذ يختلط همس العشاق بخوار الأبقار). وفيما كانت المدرسة هي محل جذب اهتمام الشخصيات في مطلع الراوية، يصبح الأوبرج والرولي بوصفهما مكانين للذة والمتعة هما المستأثران بالشخصيات في نهايتها، ويتغير كل شيء، فكأن هذه القرية البربرية النائية، صورة مصغرة تبأّرت فيها أحداث العالم.

8. التهجين وتمثيل الأحداث التاريخية السائدة.

ويقوم السرد في رواية "مجنون الحكم لـ"سالم حميش"[(44)] بمهمة تمثيل شبه واقعية، تستند إلى الصورة التاريخية التي تركها المؤرخون للخليفة الفاطمي "الحاكم بأمر الله". ويتورط السرد التخيلي في الترويج للصورة الشائعة المنتجة في سياقات تاريخية لها أسبابها الآيديولوجية والاعتقادية، وبدل أن يغذّي البعد الدرامي لشخصية الحاكم التي تنطوي على تناقضات كثيرة بحسب المرويات التاريخية؛ فإنه يجاري تلك المرويات المتأخرة في تسطيح الشخصية، وكأن السرد في هذه الرواية، لا يقوم إلا بمهمة الحاشية على المتن. إنه سرد شارح للنصوص التاريخية التي تتصدر الرواية وأبوابها وفصولها، وهو يؤدي وظيفة تمثيلية غير فعالة لأنه يختزل الشخصية التاريخية، ويجردها من أبعادها الفنية التي يستلزمها كل نص روائي ناجح، وتظهر الحيرة واضحة في التردد بين كتابة بحث عن الخليفة الفاطمي المذكور، وإنتاج نص تخيلي عنه، وجاءت النتيجة جامعة بين الرغبتين، لكنها نتيجة أفرغت السرد من قوته في تشكيل عالم متخيل ذوي خصوصية حيادية لما يتضمنه من مصادرة مسبقة غايتها تعميق الصورة المشوّهة لشخصية غادرها الزمن.

هذه ملاحظة ينبغي إثارتها، فليس يلزم الاختصام مع الماضي، إنما تحليله ونقده ذلك أن المرويات التاريخية المتأخرة التي عنيت بالحقبة الفاطمية وحكّامها، ترتبت تصوراتها في ضوء سياق ثقافي مختلف، وينبغي الحذر من وضعها وحدها دليلاً لتقويم تلك الحقبة، كما فعل سالم حميش الذي يشتغل في الأصل في ميدان المعرفة. ويحرص المؤلف على تصدير روايته وأبوابها بمقتطفات منتزعة من كتب تاريخية مختارة، ويختمها بقائمة تتضمن مصادره التاريخية التي نقل عنها مباشرة، وأخرى بالمصادر التي "تم التخيل على ضوئها" وذلك قبل "الفهرس" الذي يتركب من مدخل وأربعة أبواب، فضلاً عن كل هذا ترد نصوص تاريخية كاملة في المتن منتزعة من مصادرها لتأكيد البعد الواقعي للأحداث المروية.

يرغب المؤلف في الحفاظ على الصورة النمطية الشائعة عن الحاكم بأمر الله،

والمواقف المتخيّلة المحدودة بينه وبين شخصيات أخرى مثل "ست الملك" و"المسبحي" و"الكرماني" وغيرهم لا تتيح للسرد في أن يتحرر من أجل تعميق تلك الصورة، أو زحزحتها، وكشف خلفياتها. تقوم فرضية البناء العام للأحداث والشخصيات في الرواية على قاعدة اعتبرها المؤلف صحيحة، وهي الصورة المختزلة التي ثبتتها المصادر التاريخية المعارضة للدولة الفاطمية، ومنها شخصية الحاكم بأمر الله. وقبل أن يبدأ النص، يثبت المؤلف خمسة مقاطع مستلة من كتب اهتمت بشكل أو بآخر بهذه الشخصية، وهي لـ"الوزير جمال الدين، سبط ابن الجوزي، الحافظ الذهبي، المكين ابن العميد، والمقريزي" . ومن تلك المقاطع يمكن تركيب الصورة الآتية للحاكم بأمر الله: إنه سيئ الاعتقاد، كثير التنقل من حال إلى حال، أفنى أمماً وأجيالاً، وخلافته متضادة بين شجاعة وإقدام، وجبن وإحجام، ومحبة للعلم وانتقام من العلماء، وميل إلى الصلاح وقتل الصلحاء، وكان خبيثاً ماكراً، سفاكاً للدماء، رديء السيرة، فاسد العقيدة، وأفعاله لا تُعلل، وأحلام وساوسه لا تُؤول.

كل هذه الأحكام تتصدّر الكتاب، وتوضع قبل بداية الرواية، ولا شك في أنها تعطي حكم قيمة لدى المتلقّي بأن الهدف من الرواية، تفصيل هذا المجمل، وهو بالضبط ما حصل طوال صفحات الكتاب؛ ذلك أن مسار الأحداث، وكيفيات بناء الشخصيات، جاء ليبرهن على صواب هذه الصورة المثبّتة في البداية. بل إن المؤلف في الفقرة الأولى من الرواية، وهي بعنوان"هو" قدّم الشخصية وعرّف بها، بمادة مشتقة من المقتبسات المذكورة. ومهما حاولنا أن نوفق بين خصوصية السرد التمثيلية ـ التخيلية والصورة المسبقة المقررة سلفاً، فإننا لا شك سننتهي إلى تثبيت النتيجة الآتية: السرد تنكّب لوظيفته واندرج في تبعية غايتها دعم تلك الصورة النمطية للحاكم بأمر الله، ولم يوظف في إغناء الأبعاد الممكنة للأحداث والشخصيات، وكأن المؤلف مساق بقوة خارجية تجبره على تثبيت ما هو معروف وشائع، ويغلب أن مرجع ذلك يعود إلى أن المؤلف ـ وقد استحوذ على وظائف الراوي ـ أراد إنجاز بحث ذي تجسيد تخيلي لشخصية الحاكم بأمر الله، أكثر مما أراد أن يكتب رواية بالمعنى الفني لهذا الاصطلاح، دون الأخذ بالاعتبار الاختلاف الكبير بين الهدفين، والغايتين، والوسيلتين. وبسبب خطأ في إساءة استخدام التمثيل السردي وقع تعارض جذري وعميق بين التاريخ والسرد. وفي النهاية لم يؤد التاريخ مهمته المناطة به، وهي البحث الموثق في شخصية الحاكم بأمر الله، ولم ينجح السرد في تمثيل عالم حكائي متخيل ذي كفاءة تعبيرية وإيحائية. إنه نوع من التهجين بين نظامين متباينين، لم يفلح المؤلف في دمجهما فانشطرا، وأفسد كل منهما الآخر، لأنه لم يراع الوظيفة الخاصة بكل منهما.

تضمنت"مجنون الحكم"براهين عدة على إخفاق السرد في القيام بمهمته، وجاءت عن

موقفين أساسيين، يتصل الأول بالخدعة السردية الشائعة في فن الرواية، والتي تندرج ضمن تقنيات السرد الكثيف، ومؤداها العثور على أوراق أو مخطوطات ثم يصار إلى نسبتها، فيما يتصل الثاني بشخصية "ست الملك" أو "السلطانة ست الكل" أخت الحاكم بأمر الله. وهذان الموقفان المولدان لبراهين إخفاق السرد في أداء وظيفته التمثيلية، جاءا نتيجة لسوء اختبار مرجعه الخضوع الكامل للمصادر التاريخية التي تشكل الأرضية التي قامت عليها الأحداث والشخصيات. يظهر الموقف الأول، حينما يشار إلى أن النص جاء على لسان الحاكم بصورة تفاريق وشذرات متناثرة "وكان الدعاة في بداية عهدهم يجتمعون دورياً لينظروا في ما حصدوه من خطرات أمامهم، ويقارنوا بطائقهم، ويتعاونوا على تنقيحها وملء بياضاتها، ثم يصوغونها في نص متكامل يحظى برضاهم، وبلبّ ألبابهم وجوارحهم، فيلحقونه بنصوصهم السرية، التي يعملون فيها التأويل إعمالاً باطنياً جارفاً كثيفاً، ولا يُطلعون عليها إلا الخواص الأوفياء والمنجذبين إلى سلك "العقلاء". ومن بين هذه النصوص ـ وقد دثر معظمها وضاع ـ عُثر على نص أتى تفاريق، وأكد الدعاة أنهم التقطوه من فم الحاكم، ولا دخل لهم فيه إلا من حيث الترتيب ووضع العناوين، ومما ورد فيه"[45].

وعلى هذا فالمنحى السردي العام يفترض أن يمثل النص رؤية الحاكم، ومنظوره للعالم، وما يحتمل أن يكون تسرّب إليه من رؤى الدعاة، لكن النص، على العكس من ذلك، يخضع لرؤية مضادة مصدرها راوٍ عليم ينطق بموقف المؤلف الأيدلوجي، ويعبر عن تصوّره، وهو تصوّر مطابق للآراء التي يأخذها من مؤرخي السلف، بل هو يستعين بها في تضاعيف الأبواب، والفصول، والفقرات، ولا تظهر إلا نبذ قليلة جداً خاصة بالحاكم، ويصار إلى تعمّد صوغها الغامض والمرتبك، للبرهنة على تخليط الحاكم وسفاهته. في الوقت الذي تهيئ به الخدعة السرية ذهن المتلقّي، لترقّب ما سيرد على لسان الشخصية، طبقاً لمنظورها الذاتي، بدفع النص برؤية مضادة تعطل الآلية الخاصة بتلك الخدعة.

ويترتب على هذا أن كل المواقف والوقائع في النص لا تؤكد الحياد في التمثيل السردي، إنما على النقيض من ذلك، تصادر على المطلوب، وتؤكد انحيازاً سافراً للراوي الذي هو هنا قناع المؤلف ضد الشخصية، الأمر الذي يثبت خضوع عملية التأليف بأجمعها للثقافة السائدة حول هذا الموضوع. ويظهر الموقف الثاني المتصل بأخت الحاكم، حينما يحصل تنازع حاد بين ما يريده الراوي وهو يصور شخصية "ست المُلك" وطبيعة أفعالها الخداعة التي تقوم على الدسائس والقتل. والحال فهذا التناقض يطفو على سطح النص، بصورة مربكة وساذجة، وهو الآخر، شأن الأول يقوض وظيفة السرد التمثيلية. ففيما تريد الرؤية السردية تسويغ أفعال "ست الملك" فإنها تقع في تعارض بين التعاطف المسبق معها،

باعتبارها ضداً لشخصية الحاكم، وهي التي تدبر أمر اغتياله، ووصف أفعالها التي لا تقل عنفاً وإجراماً من أفعال الحاكم نفسه.

يجد الراوي المتعاطف مع "ست الملك" نفسه في تناقض مريع، لأنه منقسم بين الإعلاء من شأن شخصية، هي في الوقت نفسه تقترف القتل، والكذب، والدسيسة، والتخلص العنيف من أشد أنصارها قرباً، بل هي في ميدان المكيدة تفوق الحاكم نفسه، إذ أوغرت صدور أنصارها بعضهم ضد بعض، ودفعتهم إلى قتل أخيها، ثم تخلصت منهم واحداً بعد الآخر، وبين إضفاء طابع النزاهة الأخلاقية والعدل عليها، ولهذا يصوّر الراوي تلك المواقف، وكأنه يعتذر للقراء مؤكداً أنها كانت مرغمة على ذلك، فما أن تفلح في التخلص من "خطير الملك" و"ابن دواس" اللذين يقتلهما صاحب الستر "نسيم الصقلي" بتدبير منها، ثم الاتفاق على قتل والي حلب بمكيدة مماثلة، إلا وتسرع "ست الملك" إلى غرفتها "ثم هرولت نحو غرفتها، تتبعها كلمات وفاء نسيم وطاعته. وعلى فراشها انطرحت، وبكت بكاء حاراً. وتألمت لما هي مضطرة إلى فعله في باب التصفيات الجسدية، رغماً عنها، والله رغماً عنها"[46].

وتكرر الأمر نفسه حين تنجح في القضاء على الداعية "الدرزي" بدسيسة عجيبة تؤدي إلى قتله مع ثلاثة من أشد المتعصبين له، وتأمر بإلقاء رؤوسهم في مخزن خاص برؤوس المغضوب عليهم، قبل أن "تعتصم بغرفتها ساعات تبكي لما كانت منقادة إلى فعله في حق الدرزي، رغماً عنها، والله رغماً عنها"[47]. جملة "والله رغماً عنها" متصلة بموقف المؤلف الضمني الذي يريد أن يسوغ فعل "ست الملك". وعلى هذا ففي الموقفين: معاداة الحاكم وموالاة ست الحكم، تجد الممارسة السردية نفسها في تعارض مع وظيفتها؛ لأن الرؤية السردية المجهزة قبل تكون النص، تهدم ما ينبغي أن تقوم ببنائه.

9. خاتمة.

أظهر السرد في الرواية العربية قدرة كبيرة على تمثيل المرجعيات الثقافية المتعددة، وأعادة تشكيلها فتدرّج ذلك من الترميز والإيحاء، كما ظهر في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" إلى التوثيق، كما تجلّى في رواية "مجنون الحكم" وبين هاتين الدرجين المتباينتين تعددت درجات التمثيل السردي في إعادة انتاج موضوعات التنازع بين نسقي الطبيعة والثقافة، والذكورة والأنوثة، والشرق والغرب، والصحراء والمدينة، والطبائع الثابتة والمواقف المتحولة، وهو أمر يكشف بأن التمثيل السردي لم يقتصر على ضرب محدد من ضروب التمثيل إنما تعدى ذلك إلى تنوعات خصبة، جعلت الرواية العربية تنخرط في تأويل

المرجعيات، وتقدم لها تمثيلات متعددة، أضفت عليها قيمة فنية جديدة، جعلتها في مقدمة الأنواع الأدبية الجديدة التي استأثرت باهتمام كبير بناء على الوظائف المتنوعة التي قامت بها.

هوامش الفصل الرابع

1. الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، بيروت، دار العودة، 1972
2. م. ن أنظر هذه الأحكام من ص 25 لغاية ص62
3. أورده كاملا: إدوارد سعيد" الثقافة والإمبريالية "ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، دار الآداب، 1997، ص391 وجزئيا تودروف في "فتح أمريكا "ترجمة بشير السباعي، القاهرة، دار سينا، ص 261
4. موسم الهجرة، ص27 ـ 28
5. حوار مع المؤلف في: جهاد فاضل" أسئلة الرواية" طرابلس، الدار العربية للكتاب، ص38
6. موسم الهجرة ص37
7. م. ن. ص72
8. م. ن. ص97 ـ 98
9. م. ن. ص 162
10. الثقافة الإمبريالية ص100
11. موسم الهجرة، ص 34 ـ 35
12. م. ن. ص 147
13. م. ن. ص 158 ـ 159
14. م. ن أنظر تفاصيل الغرفة في الفصل التاسع
15. م. ن. ص117
16. خالدة سعيد، حركية الإبداع، بيروت، دار العودة، 1982، ص223
17. إبراهيم الكوني، المجوس، الدار الجماهيرية، ليبيا ودار الآفاق الجديدة، المغرب، 1990
18. م. ن، 1: 220
19. م. ن، 2، 235 ـ 236
20. إبراهيم الكوني، التبر، لندن، دار رياض الريس للنشر والكتب، 1990.
21. إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، الدار الجماهيرية ـ ليبيا، دار الآفاق الجديدة، المغرب، 1991
22. صبري موسى، فساد الأمكنة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987
23. م. ن. ص 122
24. م. ن. ص 380 ـ 381
25. م. ن. ص 140
26. م. ن. انظر على سبيل المثال ص216 ـ 218، 222 ـ 223، 225 ـ 226، 228، 257 ـ 258

27. فؤاد التكرلي، المسرّات والأوجاع، دمشق، دار المدى، 1998.
28. م. ن. ص5.
29. م. ن. ص120.
30. م. ن. ص 158.
31. م. ن. ص 159.
32. م. ن. ص159.
33. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة لبنان، 1984، ص 408.
34. فؤاد التكرلي، خاتم الرمل، بيروت، دار الآداب، 1995، ص 140.
35. المسرات والأوجاع، ص 16.
36. سميحة خريس، شجرة الفهود: تقاسيم الحياة، عمان، دار الكرمل، 1995
37. سميحة خريس، شجرة الفهود: تقاسيم العشق، القاهرة: دار شرقيات، 1998
38. تقاسيم الحياة، انظر على التوالي ص 9، 13، 15
39. م. ن. ص 57
40. تقاسيم العشق ص 82
41. م. ن. ص 116
42. عبد القادر لطفي، أوبرج السعادة، اللاذقية، دار الحوار، 1995
43. م. ن. ص280
44. سالم حميش، مجنون الحكم، لندن، دار رياض الريس، 1990
45. م. ن. ص 13.
46. م. ن. ص254 ـ 255.
47. م. ن. ص 259.

الفصل الخامس

الرواية وتقنيات السرد الكثيف

1. مدخل

كشفت الدراسات السردية المتخصّصة وجود ضربين من السرد في الرواية: سرد شفّاف وسرد كثيف، فحينما يختفي الراوي وراء الأحداث، ويتوارى إلى أقصى حدٍّ ممكن لصالح الحكاية، يظهر السرد الشفّاف الذي يجعل الأحداث تعرض نفسها دون أن يشعر المتلقّي بوجود الراوي كوسيط سردي بينه وبين الأحداث المتخيلة، أما حينما يشير الراوي إلى نفسه كثيراً بوصفه منتجاً للأحداث، ومبتكرا للحكاية، ومتحكّما بحركة الشخصيات ومصائرها، فإن المتلقّي لا يندمج مع العالم السردي التخيلي، ولا تتحقّق شفافية الحكاية، فيتبدد الإيهام، وتتكسّر مقوماته، لأن الراوي يتدخّل متحدّثاً عن نفسه، وعن دوره في العالم التخيلي، مبدياً ملاحظات حول كل شيء يتصل بعملية التأليف، وهنا يظهر السرد الكثيف، واصطُلح على النوع الأول من السرد Covert وعلى الثاني Overt[1]. الراوي الذي يتحكم بالنوع الأول من السرد، هو الراوي المتواري خلف الأحداث، وهو يصف متخفيا ولا يتدخل علنا في مسار الأحداث، فيما الثاني مشغول بالإعلان عن نفسه طوال الوقت. وفي السرد الكثيف تعدّ عملية التشكيل السردي جزءا من الأحداث، وهنالك إشارات كثيرة إلى العناصر المكونة له، وحسب "جيرالد برنس" فهو: سرد يبحث عن نفسه، سرد يقوم بعملية انعكاس لنفسه، ويعدّ سردا للسرد"[2].

لكل خطاب سردي مستويان، المستوى اللفظي المباشر، والمستوى الحكائي المتخيل الذي ينبثق عنه. حينما يعنى المؤلف مباشرة أو عن طريق الرواة بالمستوى الأول، فيتدخل لوصفه ووصف علاقاته به، وكيفيات تشكيله، يظهر السرد الكثيف الذي يحجب المادة المتخيلة، أو يحول دون وصولها بشفافية مباشرة إلى المتلقي، وحينما يتوارى المؤلف بصورة كلية خلف الأحداث، فلا يشير إلى نفسه ودوره في تشكيلها يظهر السرد الشفاف. هذان الضربان من السرد يتنازعان الرواية بوصفها نوعا أدبيا، وكانت هيمنة السرد الشفاف واضحة في الرواية إلى مطلع القرن العشرين، إذ راحت تقنيات السرد الكثيف تظهر بصورة

واضحة، بعد ذلك، وكلما اتسعت وظائف السرد، وكلما استثمرت الرواية التقنيات التي تفرزها الأنواع الأدبية المناظرة لها، تعددت الوسائل التي يستعين السرد الروائي بها، ومن ذلك السرد الكثيف، الذي يضفي حيوية على الرواية، لأنه يكشف مستوياتها السردية والتركيبية والدلالية.

يظهر السرد الكثيف حينما ينتحل المؤلف الضمني دور الراوي أو يختبئ خلفه، ويدخل وسيطاً بين الشخصيات، والأحداث المتخيَّلة، والمتلقّي، وكلما عرض معرفة ومعلومات تخصه بوصفه مؤلفا للأثر الأدبي من ناحية، ومن ناحية أخرى ممارسا لدور سردي في النص، ولهذا يندرج ضمن فئة الرواة. إنه مزدوج الانتماء، فمن جهة خصوصيته يتصل بما هو خارج النص، لكنه من جهة دوره يعدُّ كائنا نصيا، وهذا الازدواج يعمّق اللعبة السردية، ويحرّرها من كثير من القيود التي تحول دون أن تؤخذ مأخذ الجد من المتلقّي؛ لأن النصوص السردية التي يسند السرد فيها إلى المؤلف الضمني بوصفه راويا، لا تتحرّج من دمج الواقعي بالتخيلي؛ فالميثاق المنعقد بين النص والمتلقّي يمنح شرعية لهذا الدمج، ولم يعد أمر البحث عن حكاية تنبثق من شفافية السرد شيئاً ذا بال، ولا يثير الاستغراب خروج الراوي على النص ودخوله إليه كلّما كان ذلك ضرورياً، فهو يمتلك حرية التحليل، والتعليق، والتوضيح، وإبداء الرأي، وربط الأحداث بمرجعياتها، دون أن يُتّهم بأنه يتمّرد على دوره المرسوم له، فالعقد المبرم مع المتلقّي يعطيه حقّ ممارسة أدوار عدة في آن واحد. إنه يؤلف ويروي في آن واحد. الوظيفة الأولى تمكّنه من كشف مصادره، والحديث عن نفسه، وبيان مرجعياته الفكرية، والوظيفة الثانية تحرّره من قيد الراوي الملازم للشخصيات ضمن أفق محدّد من الحركة والمتابعة، وعملية دمج الوظيفتين تعني في نهاية المطاف فتح الباب أمامه لأن يمارس دوره حسب ضرورات اللعبة السردية بوصفه صانعاً لها، ومشاركاً في أحداثها، وراوية لها، فهو يستثمر معطيات عالمين: العالم الذي يقوم السرد بتمثيله، والعالم السردي التخيلي.

لم تكن تقنية السرد الكثيف غائبة تماما عن السرد الأدبي بشكل عام، ولكنها كانت أقل حضورا وأهمية مما هي عليه الآن، ففي المرويات السردية العربية القديمة يقتحم الراوي السياق ليعلن عن دوره في ترتيب مادة الحكاية، ويتضح ذلك خصوصا في السير الشعبية العربية التي وقفنا عليها من قبل في الكتاب الثاني[3]. ولم يقتصر الأمر على تلك المرويات، ففي الآداب السردية العالمية يمكن العثور مبكرا على هذه التقنية، وبخاصة في الرواية الغربية، ففي دراسة استقصائية لرواية "جيهان دو سانتري" للكاتب الفرنسي "دولاسال" والتي ظهرت في عام1456، أشارت "جوليا كرستيفا" في سياق تحليلها للصلة بين النص ومرجعياته الثقافية، إلى أن هذا الكتاب ـ وقد يكون أول كتاب نثري قابل لأن يحمل اسم رواية في

تاريخ الأدب الفرنسي ـ يتضمن تقنية السرد الكثيف، فالحكاية المتخيلة في رواية "دولاسال" تتقاطع مع حكاية كتابته نفسها؛ فالراوي يروي لكنه أيضاً يُحدّث نفسه وهو يكتب عمّا يكتبه. إن قصة "جيهان دو سانتري" تلحق بقصة الكتاب، وتغدو بشكل ما تمثيلها البلاغي، أي آخرها وغلافها الداخلي، فالنص ينفتح على مقدمة تعرض مسار الرواية بكامله، والمؤلف يعرّف بهوية نصه، ويعرض لسبب وجوده، وبعد أن يذكر فحواه في العشرين سطراً التي تلخّص البرنامج العام للحكاية، يقوم بتفصيل ذلك فيما بعد. فلا يبقى بعد هذه الخلاصة إلا سرد الأحداث حسب ما تمّ رسمه، فالمتلقّي يعرف مسبقاً الأحداث، وما عليه وهو يواصل القراءة إلا معرفة التفاصيل، إذ يظهر المؤلف للتعليق بين حين وآخر، وبالإجمال فنهاية الحكاية معروفة قبل أن تبدأ فعلياً[4].

استناداً إلى هذه المعطيات يمكن اعتبار هذه الرواية من نماذج السرد الكثيف المبكرة في السرد الروائي، فالاهتمام فيها يتوزع على الظروف المحيطة بكتابتها، بما في ذلك وضع المؤلف، وعلاقته بالأحداث والشخصيات لأنه كان يسعى للمطابقة بينها وشخصيات وأحداث حقيقية، وعلى الحكاية التي تتّرتب داخل النص، والمؤلف يعنى على حد سواء بالجوانب الفنية، والسياقية، والشخصية لعملية التأليف الأدبي، وكل ذلك يظهر في متن الرواية. فـ"دولاسال" لم يكن معنياً بتقنية السرد من التدخلات الخارجية الخاصة بظروف التأليف، لأن السياق الثقافية ـ التاريخي والاجتماعي ـ آنذاك، لم يبلور بعد مفهوماً محدداً للعلاقة التي تربط المؤلف بالراوي والحكاية. وهذه التقنية لها حضور لا يخفى في رواية "دون كيخوته" لـ"ثربانتس" حيث يدعي المؤلف أن مخطوط "دون كيخوته" كتبه في الأصل مؤرخ عربي، هو "سيدي حامد الإيلي" وأن المؤلف عثر عليه في سوق الكتب القديمة في طليطلة، واشتراه بثمن بخس، وكلّف مورسكيا بترجمته، كما ترد الإشارة إلى ذلك أكثر من مرة في تضاعيف الكتاب[5].

على أن إحدى أكثر تجليات السرد الكثيف حضورا في تاريخ الرواية تظهر في رواية "جاك القدري" للكاتب الفرنسي "ديدرو" إذ يرتحل كل من "جاك" و"المعلِّم" إلى مكان مجهول، وغير محدد، وطوال الرواية تخلط أفعال الشخصيتين بتعليقات المؤلف إلى درجة تكاد تتحول فيها الرواية إلى هلوسة ندر مثيلها في الآداب السردية، فكلّ من "جاك" و"المعلم" لا يعرفان الهدف من رحلتهما، يعرفان بشكل محدود جدا إلى أين ينويان الذهاب في كل مرحلة فقط، لكنهما جاهلان بهدف الرحلة، كل ما يعرفانه هو الارتحال من مكان إلى مكان، فثمة "قدر" قرّر لهما المضي في رحلة لا يعرفان الغاية منها، ولا إلى أين ستنتهي، فيمضيان فيها غير عارفين بغير موطئ أقدامهما، وديدرو يقطع مجرى الأحداث باستمرار للتعليق على حيرتهما، فيرجئ بعض الوقائع، ويلغي بعضها، ويوضح

أخرى، ويعيد تفسيرها، ولا ينتهي الأمر عند هذا الحد، فهو بسخريته المرّة، يدفع بجاك والمعلم إلى خوض سجال يقرب إلى أن يكون لاهوتيا أملاه القدر عليهما، فامتثلا له، وانتهيا فيه إلى أن يكون جاك هو المتبوع، والمعلم هو التابع. تغيرت تراتبية العلاقة بينهما، أصبح المتعلّم يقود المعلّم، وانتهيا خاضعين لتبعية مختلفة عما كانا عليه في بداية أحداث رحلتهما العجيبة، فتخلص أية قراءة معنية بسطح النص إلى أنها رحلة عابثة، لا معنى لها، ولا قصد من ورائها، وليس لها من مسوّغ، كأي رحلة يمليها القدر، وتدفع بها المصادفات، لكن أية قراءة عميقة للنص ترجّح بأن "ديدرو" يعتبر تلك الرحلة كناية عن طبيعة الاستسلام لقوى خارجة على إرادة الإنسان، تدفع به إلى ارتحال مجهول المسار والغاية، وليس له سوى أن يملأ حياته بالثرثرة والانتظار؛ لكي يصبح لمرور الزمن معنى.

يمتلئ النص بتعليقات المؤلف، وشروحاته، وكشفه مصائر الشخصيات، وما تمر به من أزمات، ثم إصراره على عبثية المعنى التخيلي للعالم السردي، وحيرته في تكوين حكاية لها معنى، ويشغل بتفسير كل ذلك، بما يجعل من رواية "جاك القدري" عبارة عن رواية تتضمن تفسيرا، وتعليقا، وشرحا، وكشفا، لكل إحداثها المتخيلة، بما في ذلك تفسير الفوضى فيها، والحكايات المتقطعة، وعلاقات الشخصيات، وما من مثال دفع به السرد الحديث لكشف أهمية السرد الكثيف كما ظهر الأمر في تلك الرواية الغريبة، فقد تبوأت ذروة النصوص السردية التي تندمج فيها الأحداث بالحواشي المفسرة لها، وبذلك يمكن عدّها النص الأكثر أهمية في اعتماد تقنيات السرد الكثيف، فديدرو بوصفه مؤلفا يخترق سياج السرد، ويعلن عن حضوره في توجيه الأحداث والشخصيات صوب الجهة التي يريدها، ويخاطب القارئ مباشرة، فبيده خيوط اللعبة السردية بكاملها "أنت تلاحظ، أيها القارئ، أني على الطريق السليم، وأن الأمر متوقف عليّ أنا في أن أجعلك تنتظر حكاية غراميات جاك عاما أو عامين أو ثلاثة أعوام، وذلك بفصله عن معلّمه وجعل كل منهما يسير بلا قصد معيّن وفق ما يروقني. فما يمنعني من تزويج المعلّم وجعله زوجا مخدوعا؟ وجعل جاك يبحر إلى الجزر الواقعة فيما وراء البحار؟ واقتياد المعلّم إلى هناك؟ ثم إعادة الاثنين معا إلى فرنسا على ظهر المركب نفسه؟ ألا ما أسهل تأليف الحكايات! لكنهما لن يعانيا سوى متاعب تلك الليلة، وأنت عانيت متاعب هذه المهلة"[(6)]. ومضت الرواية الغربية، وإن كان بدرجة أقل، في توظيف هذه التقنيات، وبمرور الوقت تزايد الاهتمام بها إلى ان أصبحت ركنا أساسيا من أركان السرد الحديث، كما نجد ذلك في رواية "اسم الوردة"[(7)] لـ" أمبرتو إيكو" وفي رواية "المخطوط القرمزي"[(8)] لـ"أنطونيو غالا" في العقود الأخيرة من القرن العشرين، حيث تصبح فكرة المخطوط جزءا من عملية السرد نفسها.

عُرف السرد الكثيف مع أول نص روائي عرفه الأدب العربي الحديث في منتصف القرن

التاسع عشر، ففي رواية "ويْ!إذن لست بإفرنجي "لخليل الخوري التي صدرت في عام1859 وضع المؤلف ـ الراوي تعليقات كثيرة على المتن السردي الذي شكّل قوام روايته، بل وضع مقدمتين للرواية يشرح فيهما مقاصده وأغراضه، وكان يتدخل في النص شارحا ومعلقا. وهو أمر نجده في الرواية العربية الثانية في تاريخ ذلك الأدب، وهي "غابة الحق "لفرنسيس مرّاش الحلبي التي ظهرت في1865، ثم اطردت تقنية السرد الكثيف في معظم السلسة الروائية التي تتكون من تسع روايات لسليم البستاني التي أصدرها بين1871و1884 وتجلّت أيضاً في كثير روايات جورجي زيدان بداية من العقد الأخير من القرن التاسع عشر إلى العقد الأول من القرن العشرين(9) .

كان الاهتمام بالسياقات الخارجية للنصوص السردية، والتعليق عليها، يفهم على أنه تأكيد على مصداقية الأحداث داخل النص. ولكن تقنية السرد الكثيف أصبحت ظاهرة لافتة للنظر، وجديرة بالاهتمام، في الرواية العربية، مع الاتجاهات التجريبية الحديثة، وبخاصة بعد منتصف القرن العشرين، وهذه الإشارات تفضي بنا إلى فحص هذه التقنيات في الرواية العربية، والوقوف على دورها في تركيب أبنيتها السردية والدلالية، وتحديد وظائف الرواة وتبادلها فيما بينهم، وكشف تداخل المستويات السردية، وهو ما يحيل على طرق مبتكرة في السرد الروائي العربي لم تكن شائعة في الرواية العربية التي خضعت للسرد التقليدي قبل ذلك.

2. البحث في متاهة السرد.

في ختام رواية "البحث عن وليد مسعود "لـ" جبرا إبراهيم جبرا "يظهر جواد حسني الذي أمضى وقتاً طويلاً ومرهقاً في جمع مصادر كثيرة عن" وليد مسعود "البطل الرئيس في الرواية الذي يختفي فجأة، وفي ظروف غامضة، بهدف الإعداد لكتاب عنه، وهو يقول "ها أنا اليوم قد جمعت أوراقي وهيأت ملاحظاتي، وسأبدأ جاداً بدراستي، ترى هل سأبلغ نتيجة قطعية بشأن وليد؟ هل ثمة نتيجة قطعية في أي حدث في الحياة، دع عنك حياة إنسان كاملة؟ عليّ أن أغربل الحقائق والمعطيات، عليّ أن أعزل عنها التضليلات والتخرّصات والأوهام، عليّ أن أبلغ نهاية ليس فيها إلا أقل ما يمكن من التناقض. لكنني، حرصاً على مسؤولية الباحث لن أفعل ذلك، حتى التخرّصات والأوهام، حول رجل ما لها أهميتها: وإلا فلماذا اختُلقت؟ ومن أين جاءت؟ هل الوقائع دائماً لا مادية ومحسوسة ومعقلنة؟ أليس ثمة في بعض الناس قوة لا تعلّلها هذه الوقائع؛ لأنها فيض ينابيع لا يحدّدها تشريع، أو فعل، أو مكان؟ القرائن لا تنسجم دائما، والتناقض قد يظهر في أدق الأجزاء. . . وهل وليد إلا حاصل حياته وحياة المحيطين به، حاصل زمانه الخاص وزماننا العام في وقت واحد؟ وأي زمان كان كلاهما، زمانه وزماننا(10) .

يدمج جواد حسني بين دوري المؤلف والراوي، ويحاول أن يشرح الطريقة التي سيتبعها في تركيب تلك المادة التي تجمّعت لديه حول وليد مسعود، وهي تقوم بكاملها على عرض الوثائق، والمذكرات، والمرويات، وظروفها، وأصحابها، وكل الخلفيات المتصلة بها، وفي مقدمة ذلك الشخصيات التي اتصلت بوليد مسعود طوال حياته. حقا إنها مادة غنية ومتنوعة وهائلة، ويحقّ لجواد حسني أن يعمّق الوهم، وهو يتساءل، عن الأسلوب الأفضل الذي يمكن أن يتبعه في التأليف لكي يركّب الصورة الحقيقية، كما يراها هو وأولئك الذين كانوا على صلة بمادة كتابه عن وليد مسعود. يظهر جواد حسني مباشرة إثر اختفاء وليد مسعود، ويتشكّل متن الرواية من بحثه المباشر وغير المباشر في كل ما يتّصل بشخصية عرفها، وأعجب بها، وتنتهي الرواية وهو يفكّر في الطريقة المناسبة لتنسيق كل ذلك.

والحال فبحث جواد حسني له صلة مباشرة بالبحث (في) وليد مسعود أكثر من البحث (عنه) ومع أن السؤال عن مصير الاحتمالات الخاصة بذلك ظل أحد الشواغل المهمة للجميع، لكن كل ما تجمّع لدى جواد حسني إنما يدور حول فكرة مركزية واحدة، وهي: منْ هذا الرجل؟ ومن المؤكد أن واقعة الاختفاء الغامضة كانت سبباً مضافاً للتعمّق في معرفة تلك الشخصية المتنوعة الأبعاد. على أن أمر الحديث عن وليد مسعود كان فرصة استثمرتها الشخصيات للحديث عن نفسها، فأصبح هو النافذة التي من خلالها تم ترتيب السرد بحيث يتنازعه وليد مسعود والشخصيات على حد سواء، ومع أن وليد مسعود هو مركز التبئير السردي، إلا أن الشخصيات المتّصلة به نجحت في الكشف عن حياتها، ورغباتها، ومواقفها، وآرائها، وبذلك اندرجت في (تاريخ) وليد مسعود، أو هو اندرج في (تاريخها) وهو أمر كان جواد حسني أشار بوضوح إليه، في قوله "بعد أن يقول الأشخاص ما يقولونه، بعد أن يبرزوا عن تصميم أو غير تصميم ما يبرزونه، ويخفون عن تصميم أو غير تصميم ما يخفونه، يبقى لنا أن نتساءل: عمّن هم في الحقيقة يتحدثون؟ عن رجل شغل في وقت ما عواطفهم وأذهانهم، أم عن أنفسهم، عن أوهامهم وإحباطاتهم وإشكالات حياتهم؟ هل هم المرآة وهو الوجه الذي يطلّ من أعماقها أم أنه هو المرآة ووجوههم تتصاعد من أعماقها، ربما هم أنفسهم لا يعرفونها؟ "(11).

ينبغي تعميق البحث في كل ذلك، أكان وليد مسعود هو الوجه الذي يتمرأى في مرايا عشرات الشخصيات المحيطة به، أم كانوا هم يظهرون في مرآته، فتتصاعد وجوههم من أعماقها؟من الوجه؟ومن المرآة؟يعتمد جواد حسني على مادة سرابية، ويجهد نفسه في تركيب حكاية وليد مسعود منها، فهو يسقط في متاهة إغريقية تلتفّ طرقاتها، وتتقاطع ممراتها، ولا يستطيع أن يكمل الرواية التي تشكّل موضوع عمله كراوية وباحث. وشأنه شأن "أنطوان روكنتان" في رواية "الغثيان" لـ"سارتر" الذي يفني أجمل لحظات عمرهِ في إعداد بحث عن

حياة أحد السفراء البروسيين في البلاط الفرنسي قبل الثورة، فإن الشك يداهمه في جدوى العمل الذي يقوم بهِ وأهميته، وكما أن الموسيقى الزنجية أوقدت نار الشكوك لدى "روكنتان" في معنى عمله وقيمته، فإن موشحاً أندلسيا بصوت فيروز يجعل جواد حسني يتساءل عن النتيجة التي سيفضي إليها بحث تتشعّب موارده، وتتداخل عن "رجل كان ثم مضى" كما تقول مريم الصفار.

وفيما يظهر في مطلع الرواية بمظهر الشخصية التوفيقية القادرة على "منع التناقضات من الاصطدام، بل وحتى في دمج التناقضات دون أذى لأحد، أو على الأقل للآخرين" فإنه يظل كمن يعيش خوف الحيرة ولذتها في آن واحد، فهو يرغب في إظهار قدرته الفائقة على اختراق الطبقات الصلبة المتراكمة من الوثائق حول الشخصية التي يكتب عنها وليد مسعود "لم أخض في بحر الأوراق التي تملأ مكتبي بهديرها الصامت. من الغابة إلى البحر! السفر في كليهما كالسفر داخل المرايا، مثير، ومليء بالشراك، ولئن كنت لأكثر من سنة حملت معي الغابة، فإنني الآن أحمل البحر أيضاً. لا أنام إلا وأنا مرهق في ساعة متأخرة، وهالة تحذرني من التعود على حبوب النوم، غير أنها لا تعلم أن سعيي في العودة بالمركبات إلى أولياتها، ومضاهاة الجزء بالجزء، وتحديد الفجوات، والتفتيش عن الضائعات التي قد تملأها، وكشف الثنايا المتواشجة بدلائلها الشحيحة الظاهرة، والنفاذ أخيرا إلى تلك المنطقة السحيقة المحكمة السدّ في الداخل، حيث تفعل الدوافع دؤوبة كما يفعل النحل دؤوبا في خلاياه، هذه كلها قد باتت إدماني الخفي الذي هو لذتي الحقيقة، والذي أعجز عن التواصل به مع أحد، كلما دخلت مكتبتي بمفردي، وأغلقت بابها عليّ دون عائلتي، دون أصدقائي، دون الناس كلهم، يتوحّد الكون في غرفة صغيرة، مكتظة اكتظاظ الغابة، مائجة موج البحر، وأتوحّد أنا فيه، فاتّقد وأنقذف وأتهاوي في فضاءات مدومة كقطعة من الشمس انتشرت عنها، وتطوحت في فضاءات كون مجهول راعب، رائع، ولا أستطيع أن أفصح عن شيء من ذلك إلا بعبارة عاجزة هنا، وعبارة أعجز هناك" [12].

تبدو العلاقة بين المؤلف ـ الراوي ـ الباحث والمادة السردية التي توافرت لديهم، وهم يعبرون عن أنفسهم بصوت واحد، وشخصية واحدة، علاقة ذات طابع خاص بهم جميعا، بدأوا يشعرون أنهم يغطسون في خضم بحر هائج، يخيفهم ولكنه يغريهم، وبمقدار استغراقهم فيه، فان تشعّباته تكاد تضلّلهم، فكأنهم يدورون في حلقة مغلقة، في تلك المتاهة التي شقّها وليد مسعود، وأدخل جواد حسني بها، فهل كان وليد مسعود يخطّط لذلك، وهو يتعهد جواد حسني برعايته منذ البداية، ليجعله، قبل أن يكون أستاذا جامعياً متخصصاً بعلم الاجتماع، مريداً له؟ ثم ما أن يكمل دراسته إلا وتزداد علاقته به ترابطاً، كما يقول "بعد حصولي على الدكتوراه، توثّقت العلاقة فيما بيننا أكثر مما مضى، فتكشّفت لي تفاصيل في

حياته لا يتحدّث عنها إلا في ساعات من الاسترسال مع أقرب الناس إليه، ووجدتني بعد قليل انخرط في مجتمعه، أدخلني فيه وليد وكأنه يريد أن أكون مؤرخاً له، وهو يعلم أنه هو نفسه في الأصل غريب عنه"[13].

إدراج المؤلف ـ الراوي ـ الباحث، بشخصية جواد حسني، في "مجتمع" وليد مسعود يمكّنه من استكشاف العلاقات التي تربط أفراد ذلك المجتمع، فوليد مسعود يعيش وسط نخبة من المثقّفين، والأكاديميين، والأثرياء، والفنانين، والأدباء، والنساء الجميلات الناريات اللواتي يتعلّقن به، ويلاحقنه أينما كان بحثا عن الحيوية التي يتصف بها، وحينما يغيب فجأة يختل تّوازن ذلك العالم، وكأنه كان الصخرة التي يجلسون عليها، ويحتمون بها، فما أن تسقط إلا وهم غرقى في بحر لاقرار له. وتتفجّر كل تلك الخفايا والأسرار إثر اختفاء وليد مسعود، ظهر ليمنح الحياة لمجموعة تبدو أنها خاملة ومجرّدة عن الفعل، ويتركها وهي تتخبّط بلا صخرة تلوذ بها. وهو تقاطع المصائر، وتصادم الارادات، والانهيارات الحاصلة في نمط العلاقات الذي يحكم ذلك العالم.

توافرت لجواد حسني مادة ثرية، يشتغل عليها جمعاً، وتصنيفاً، وتنقية، ليعيد تركيب صورة وليد مسعود المهشّمة في مرايا الآخرين، لكن تلك الصورة لم ولن تظهر أبدا؛ لأن الرواية اهتمت بتلك الصورة التي تكونت وبانت أطرافها في مرايا الماضي، فكل شخصية كانت مرآة لوليد، وبوساطة روايتها الخاصة تريد أن تظهر برفقته. الشخصيات وهي تنهمك في روايتها، كانت مشغولة بوضعيتها الخاصة، فضلاً عن وضعية وليد نفسه، ثمة تدافع لا يخفي في الاستئثار بالاهتمام بين من يروي ومن يروي عنه وحوله، ويتيح الإطار العام لعلاقة الراوي ـ الباحث بالمادة الحكائية التي ينخرط في جمعها وتنظيمها للشخصيات الأخرى أن تروي أيضاً، وأضفى تعدّد الرواة أهمية بالغة على بناء الرواية، فتعدّد مستويات السرد، واختلاف المنظورات والحرية في اختيار لحظة البداية ولحظة النهاية، وعمليات الدمج المستمرة للمرويات في سياق يهدف إلى إضاءة الجوانب الغامضة من شخصية وليد مسعود، كل ذلك أغنى النص، وغذّاه بحيوية وتموج كبيرين، ذلك أن انتهاك النسق التقليدي في البناء وفر إمكانية غير محدودة لعرض سلسلة من الرؤى والمواقف التي تؤدي وظيفتين: أولاهما مواقف خاصة بالشخصيات ذاتها، وثانيتهما مواقف خاصة بوليد مسعود، واشتباك هاتين الوظيفتين وتداخلهما جعل الجميع يتمرأون في مراياهم ومرايا غيرهم في الوقت نفسه، فتبادل الأدوار، وتعدّد الرواة، فضح العالم السري ـ بكل تنوعانه وخباياه وأسراره ـ لوليد مسعود، على الرغم من أنه لم يفلح في تحديد مصيره؛ لأن غاية السرد الأساسية ـ كما أشرنا ـ هي البحث فيه وليس عنه. وهذا الأمر هو الذي جعل العلاقات السردية تهدف إلى إضاءة دواخل الشخصيات، ونوع روابطها، والمدارات التي تدور بها حول المركز الذي يستقطبها،

وهو وليد مسعود نفسه، الذي ما أن اختفى إلا وخرجت الشخصيات عن مداراتها، وسقطت في هوة لانهائية.

ينتهي جواد حسني، كمؤلف وراوية وباحث داخل العالم السردي للرواية، إلى الإقرار بأنه إزاء عالم مملوء بالتناقضات، وأن مهمته هي تصفية المواد المبعثرة والمتشابكة التي بحوزته عن وليد مسعود، والتي يمكن تصنيفها إلى عدة أقسام وهي:

1. أوراق وليد مسعود، وكتاباته، وذكرياته، ووثائقه، وهي مادة شديدة الأهمية تروى غالبا من وجهة نظر وليد نفسه، وتكشف منظوره الذاتي لنفسه وللعالم الذي يعيش فيه. ومن بين هذه الوثائق يظهر التسجيل الصوتي له باعتباره آخر ما أنجزه، وهو يفجّر قضايا كثيرة، ويلمح إلى أسرار غامضة، وهو حديث مكثّف، غير مترابط، بسبب الانتقالات المفاجئة بين الأحداث دون مراعاة للترتيب الزمني، ويغطّي بإشاراته ورموزه حياة وليد منذ الطفولة الأولى حتى اللحظة الأخيرة التي قام بتسجيل صوته فيها على الشريط.

2. وثائق يعثر عليها جواد حسني، أو معلومات يتوصّل إليها، أو ذكريات تربطه بوليد مسعود، أو رسائل ومذكرات الشخصيات التي تتصل به، مثل: مقاطع من أحاديث صحافية، ومذكرات مريم الصفّار، ونصوص كتبها هو عن علاقات وليد بغيره، منها "المزيج المر" وغير ذلك.

3. منح الفرصة لمجموعة كبيرة من الشخصيات للإدلاء بصورة مباشرة أو غير مباشرة باعترافاتها، وعلاقاتها بوليد مسعود، وذلك من خلال اختيار زاوية النظر الخاصة بها، بحيث تنتقل مهمة الرواية إليها، فيغيب تماما جواد حسني، الذي يظهر أحيانا بوصفه شخصية ضمن الشخصيات الأخرى. وهذا القسم ينتزع له موقعا غاية في الأهمية لأنه يضيء الأسرار المطمورة لوليد ولتلك الشخصيات على حد سواء، فحيثما تظهر شخصية فإنما لتكشف عن سرّ ما، أو تصوغ موقفا، أو تحلّل قضية.

وتكشف المرويات النسائية التي تقدمها: مريم الصفار، ووصال رؤوف، وجنان الثامر، ورباح كمال، وسوسن عبد الهادي، وغيرهن عن ضروب من العلاقات الجنسية، والعاطفية بينهن ووليد. فيما تكشف المرويات الرجالية التي تتصل بـ: جواد حسني، عامر عبد الحميد، وإبراهيم الحاج نوفل، وطارق رؤوف، وكاظم إسماعيل، وعيسى الناصر، ومروان وليد مسعود، وغيرهم عن جوانب متعدّدة من شخصية وليد مسعود: وليد طفلا، وليد مترهّبا، وليد فدائيا، وليد كاتبا، وليد رجل أعمال، وليد مفكرا... الخ. والذي يلاحظ هو أن الرؤى والمنظورات تكشف عن أصحابها؛ فالميول الشبقية عند مريم الصفار تركز على فحولة وليد مسعود وقواه الجنسية، وميول طارق رؤوف النفسية تجعله ينظر إلى سلوك وليد

من زاوية التحليل النفسي، وميول كل من جواد حسني وكاظم إسماعيل الاجتماعية تجعلهما يركزان الاهتمام على الجانب الاجتماعي في شخصية وليد، وبخاصة في سياق تحليل كتبه.

تعدّد المنظورات واختلافاتها ـ وهي تقنية سردية استعان بها جبرا من قبل في رواية السفينة ـ أظهر وليد مسعود متعدّدا تحت مجهر التحليل من جميع جوانبه. فهي في الوقت الذي تكشف فيه شخصية وليد فإنها كانت تستكشف ذاتها. وصورة وليد تتشكّل دائما عبر نسيج معقّد التركيب تمثله رؤى الشخصيات ومواقفها الفكرية. فلا تظهر شفافيته وحكايته الذاتية ـ السيرية إلاّ وهي مندمجة في سياقات كثيرة ومتشابكة مرتبطة بالظروف التاريخية التي عاش فيها، ثم التواشج متعدد الأبعاد الذي يحكم علاقته بالآخرين والأخريات. حقا أن وليد مسعود والشخصيات المحيطة به تتبادل الأدوار السردية، فمرة يكون هو المرآة التي يجد المتلقّي فيها شخصيات متزاحمة تريد الظهور بنزواتها ونزقها وأطماعها وتطلعاتها وحساسيتها وشهواتها وأسرارها، ومرة أخرى تُنضّد الشخصيات كمرايا متعددة الأبعاد تكشف للمتلقّي خفايا وليد مسعود وسيرته وأفكاره. وهكذا يكون وليد راوية بنفسه لما يحدث له ولغيره، فتنبثق حكايته الذاتية عبر منظوره الشخصي، وبوساطة الأسلوب المباشر، لكنه سرعان ما يتوارى، ويتيح للآخرين أن يرووا بأنفسهم، ومن زوايا نظر مختلفة ما وقع لهم وله صلة به. والتناوب في ممارسة الأدوار السردية يجعل الطرفين يتشكّلان من خلال رؤى الآخر. وبعد أن يتم كل ذلك يظهر جواد حسني ليصوغ منه تلك المادة الحكائية، المادة التي يزعم أن وليد مسعود هو مركزها، لأن كل الشخصيات والعناصر تنشدّ وتنجذب إليه، فوليد مسعود هو موضوع بحث جواد حسني.

3. تداخل المستويات السردية.

وتقدم روايات "مؤنس الرزاز" لوحة شديدة التعقيد والغنى حول تداخل المستويات السردية، التي تلازم في الغالب تقنيات السرد الكثيف، فالعالم التخيلي في رواياته يتشكّل بتوجيه مباشر من تلك التداخلات التي تكسر الوهم، وتنبه المتلقّي بأنه إزاء عالم فني لا يعرف الثبات والاستقرار، إنما التحول والتطور، وتبادل الأدوار، ولعل أهم سمة سردية يمكن ملاحظتها في روايات مؤنس الرزاز هي أن الرواة يصرحون برغبتهم الواضحة في صوغ المادة السردية، بما يوافق رؤيتهم للأحداث، وعلاقتهم بها، وفهمهم لمقاصدها، ولهذا فهم مدفوعون دائماً، في نوع من المشاركة، إلى العمل على تصحيح مسارات السرد، إلى درجة أن كثيراً من تلك الروايات تتضمن سجالات حول الكيفية التي ينبغي فيها أن تتركّب المادة السردية. وبدل أن تنبثق الأحداث بشفافية من وسط السرد، فإن الرواة يعلنون عن حضورهم ورغبتهم في ترتيب تلك الأحداث، وذلك يلفت الانتباه إلى أدوارهم ووظائفهم في تضاعيف النصوص الروائية. وتتواتر هذه الظاهر الفنية في "أحياء في البحر الميت" و"متاهة الأعراب

في ناطحات السراب" و "اعترافات كاتم صوت" و "الشظايا والفسيفساء" و "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" وغيرها. على أنها تبدو مثيرة للاهتمام في الروايات الثلاث الأولى.

تفضي تدخّلات مجموعة متنوعة من الرواة في مسار السرد إلى تعكير صفو الشفافية السردية في روايات مؤنس الرزاز، فالمدونة السردية تتعرض للانتهاك بحيث أن أحوال الرواة وانطباعاتهم، ورؤاهم، وتفسيراتهم، وتأويلاتهم، تتصدّر الاهتمام، فيما لا تستأثر "الحكاية" إلا بأهمية من الدرجة الثانية، وهذا الاستبعاد والإقصاء الذي تتعرض له الحكاية، يختزلها إلى مجموعة من الوقائع المتناثرة التي غالباً ما يعرضها الرواة بوصفها أحداثاً يختلفون في ماهيتها وكيفية وقوعها، ولعل هذا بحد ذاته يعتبر خروجاً على البناء التقليدي في الرواية، ومن هذه الناحية فإن روايات مؤنس الرزاز لا تمتثل لذلك البناء إنما تتمرّد عليه في نوع من الانتهاك الذي لا يخفى، وهي في كثير من الأحيان تجعل ذلك الانتهاك موضوعاً سردياً لها، ويسهم في ذلك انشطار الشخصيات، وتغير منظوراتها، ففيما تظهر تلك الشخصيات على أنها جزء من الشبكة السردية، نلاحظ سرعة انقلابها بحيث تصبح مصدراً من مصادر السرد، فالتمزّق في وعيها، والضغط الخارجي الذي تتعرّض له، وتغير أنساق العلاقات التي تربط بعضها ببعض، يجعلها متوتّرة تعيش وضعاً إشكالياً مأساويا، وعلى العموم فالشخصيات الرئيسة في روايات مؤنس الرزاز يضايقها الازدواج في المواقف والانتماءات، فهي تتصل من جهة أولى بأيدولوجيا أخلصت لها، وهي من جهة ثانية وجدت نفسها ضحية خداع تلك الأيدولوجيا، والوعي بهذا التناقض، ومحاولة تجاوزه استناداً إلى نقد الممارسة الخداعة التي مارستها الأيدولوجيا، يدفع بتلك الشخصيات إلى اصطناع عوالم متخيلة، ويوتوبيات سعيدة، على أن تحيزات الأيدولوجيا الشمولية، والاستبداد، التي تشكّل الخلفيات التربوية للشخصيات، تداهم تلك العوالم واليوتوبيات وتفسدها، فتظهر الشخصيات وهي أمام هاوية المنزلق الأخلاقي الذي فرض عليها نتائج لا ترغب فيها.

وكل هذا يفسر حالات الانشطار التي تكون عليها الشخصيات، والتوتّر الواضح في أفكارها وتصوراتها ومصائرها، وهذه التغيرات تلعب دوراً أساسياً في تشويه الصفاء الذي ينتظره المتلقّي، أي صفاء السرد بحالته التقليدية حيث يتخلل العالم الخارجي نسيج السرد، ويتجلّى من خلاله، ويظهر في النص، بوصفه مكوناً من مكوناته، وروايات مؤنس الرزاز، تقدّم سردا مختلفا، فهي لا تكتفي بأن تكون مرآة ينعكس فيها العالم الخارجي، إنما تحرص على استثمار التعارضات الفكرية، والانتماءات الآيديولوجية للشخصيات، والمواقف الثقافية المتباينة، ودمج تلك المكونات الأولية بوصفها خلفيات توجّه الشخصيات، وبهذا فهي توظّف شذرات من ذلك العالم، وتعيد إنتاجه وتركيبه بما يوافق أنظمتها السردية، بيد أن

التراسل مع ذلك العالم قائم، لكنه تراسل لا يوقّره أكثر مما يكشف عيوبه، ومصادراته، وخدعه، ويبين أثره في تشويه البعد الأخلاقي للشخصيات الروائية.

الانزياح عن ذلك العالم، وتوجيه هجاء قاس له، ونقد بؤر العنف المتمركزة فيه، ومحاولة تجاوزه إلى ابتكار عالم بديل، كل ذلك يشكّل موضوعاً يستأثر بمكانة مهمة في تلك الروايات. وللتعبير عن هذا التداخل بين ما يفترض المؤلف بأنه عالم واقعي خارجي وعالم تخيلي سردي، يستعين بمجموعة من التقنيات الأسلوبية في مجال السرد، وهي تقنيات تعمّق درجة الإيهام من جهة وتبدّده من جهة أخرى، فالشخصيات تكون مرة مشاركة في الأحداث، وتظهر مرة ثانية راوية لها، وتظهر مرة ثالثة بوصفها خالقة للمتن السردي ذاته، وهذا التراكب في الأدوار يفضح عمق التحوّلات التي تجري فيها أو حولها، وأحياناً يضيء طبيعة الحيرة التي تكتنفها، وصعوبة الاختيار الذي ينبغي أن تختاره، كما أن ذلك التعدّد في أدوار الشخصيات ووظائفها ينعكس مباشرة على الحدث الروائي الذي تتفرّق وقائعه وعناصره، ويعاد تشكيلها في وعي الشخصيات ذاتها، دون مراعاة للتعاقب الزمني، وكأن ذلك الحدث قطعة من الفسيفساء المتنوعة العناصر.

ويمكن دراسة تلك التقنيات وبيان أثرها في صياغة البنية السردية، لأنها تعتبر من الظواهر المتكررة في رواياته. وبالإمكان أيضاً استخلاص تلك الظاهرة وهي تتدرج من مناقشة قضية التجنيس الأدبي كما ظهرت في رواية "أحياء في البحر الميت" إلى قضية الخلق الفني وإشكاليات بناء النص، كما تجلت في رواية "متاهة الأعراب في ناطحات السراب" وصولاً إلى مناقشة قضية التلقّي كما عُرضت في رواية "اعترافات كاتم صوت". وهكذا فإن قضايا البناء الفني وكل ما يتصل به تشكل جانباً مهماً من المتون الروائية في أدب مؤنس الرزاز، وهي قضايا سردية تجعل من سرده الروائي نموذجاً متميزاً للسرد الكثيف في الرواية العربية.

في رواية "أحياء في البحر الميت" تتداخل المستويات السردية، ومن بين تلك المستويات يستأثر بالاهتمام مستويان، أولهما: يمكن اعتباره مؤطراً خارجياً، وهو يتصل بشخصية "مثقال طحيمر الزعل" وثانيهما: ينبثق من ذلك المستوى، ويعتبر مؤطراً داخلياً، وهو يتصل بشخصية "عناد الشاهد". وسنلاحظ أن هذا المستوى يتفرّع إلى عدة مستويات سردية. وفيما يخص المستوى الأول، فإن "مثقال" يظهر بوصفه قناعاً للمؤلف، ويقوم بمهمة ترتيب ما خلّفه "عناد" من أوراق، لكن سرعان ما يظهر أن "مثقال" نفسه، إنما هو شخصية من شخصيات الرواية، وكل صوت، أو رؤية، أو صيغة، تستخدم في تعميق كيفية من كيفيات النص أو تصويرها، إنما هي جزء من النص نفسه، ومع أن التراسل بين المؤلف والرواة قائم

بدرجة أو بأخرى، فإنه لا يمكن اعتبار أياً من الرواة على أنه المؤلف الحقيقي، فالمؤلف في نهاية المطاف كائن غير نصي.

وتتحدّد وظيفة "مثقال" في النص، ضمن هذا المستوى، في ترتيب جملة النصوص المتناقضة التي خلفها "عناد" وعليه، فيمكن اعتباره مؤطراً خارجياً يعود إليه الفضل في تركيب النص المتشظي، وغير المنسجم، وبعد أداء هذه الوظيفة يتوارى "مثقال" ليظهر بوصفه شخصية من شخصيات الرواية التي تركها "عناد" وهنا يلاحظ كيف أن السرد يتيح إمكانية كبيرة للتلاعب في المادة الروائية، بحيث تتمرّد شخصية على وضعيتها الأولى، بوصفها شخصية في نص روائي داخل نص أوسع، وتخرج بحيث تدّعي مهمة ترتيب ذلك النص الأوسع، وما أن تنتهي من ذلك، إلا وتعود إلى كونها شخصية في النص الأصغر. على أن هذا التداخل يبدو أقل إثارة من التداخل في المستوى الثاني الذي يتصل بشخصية "عناد الشاهد" الذي هو شخصية روائية تترك مجموعة من الأوراق الشخصية تتضمن أنواعاً من التأليف، تذكّر بما أشرنا إليه عند جبرا إبراهيم جبرا قبل قليل، وهي:

1. رواية يكتبها "عناد الشاهد" باسم "عرب" أو "أعراب".

2. سيرة ذاتية يكتبها "عناد الشاهد".

3. ملاحظات يدونها "عناد الشاهد" عن شخصيات لها صلة بعالمه مثل "أبو الموت" و "مثقال طحيمر الزعل" و "المشير" و "عبد الحميد".. إلخ.

يظهر دور "مثقال" في أنه هو الذي ينتدب نفسه لتكوين النص الكلي الذي هو خلاصة الدمج الكامل بين مشروع الرواية، ومشروع السيرة الذاتية، والملاحظات المتفرقة، وهنا فإن ذلك النص سوف تتم نسبته سردياً إلى "مثقال" باعتباره الجامع لمكوناته وخاماته الأولية. ولهذا اصطلحنا عليه بـ"المؤطر الخارجي" لكن دوره لا يقصر على ترتيب النص، إنما هو يكشف آلية تكون عناصره، والكيفية التي قام بها "عناد" في إبداع تلك العناصر، ويقدّم "مثقال" ذلك على أنه يتم بالطرق الآتية:

1. يقوم "عناد" بتسجيل هذياناته بآلة تسجيل حينما يكون نائماً أو فاقداً للوعي.

2. يدوّن "عناد" خواطره وتصوراته وملاحظاته على جدران غرفته جوار السرير.

3. يثبت "عناد" كوابيسه وأحلامه العجائبية على الورق إثر الاستيقاظ من النوم.

وسيقوم "مثقال" بدمج الهذيانات، والخواطر، والملاحظات، والكوابيس، ليجعل منها نص الرواية. وفي هذه المرحلة تطفو قضية جنس النص في وعي "مثقال"، ومع أنه جارى "عناد" في تسمية النص بـ"أعراب" بناء على رغبة "المؤلف" إلا أنه يرجّح أن "القراء" سينقسمون فيما بينهم حول "جنس" أو "نوع" هذا النص، فمنهم سيراه "رواية

مفتوحة" ومنهم سيتعامل معه على أنه" ضد رواية" ومنهم سيعتبره مجرد" هلوسة" وأخيراً ستظهر فئة من القراء لا يرون في النص سوى "أوراق لا تدل على شيء".

أما" مثقال" نفسه فيرى أنه نص أدبي تختلط فيه" الرواية بالسيرة الواقعية بالهذيان بنقل كلمات الآخرين"[14] لأن النص لا يخضع لترتيب منطقي، فمكوّنات النص وجدت في أوراق مبعثرة، ولم يمكن التمييز بين ما هو رواية وما هو سيرة وما هو ملاحظات خاصة بأقوال الآخرين، فالترتيب النهائي، مهما انطوى على فوضى إنما قام به" مثقال" بوصفه مؤطراً خارجياً للنص، وعلى الرغم من ذلك فإنه لا يدخر وسعاً في إبداء ملاحظات نقدية حول النص الذي قام بجمعه وترتيبه، ولكنه لم يجسر على التلاعب فيه حذفاً، أو تغييراً، أو إضافة، ومع أنه يرى حاجة النص إلى الاختصار، ففيه نعوت زائدة، وصور مكرّرة، ولكنه لم يسمح لنفسه بالتدخّل لتنقيحه، اعتقاداً منه بأن أي حذف قد يلحق ضرراً بالمقاصد الأصلية للمؤلف الذي هو "عناد الشاهد"[15].

تضاف هذه الملاحظات إلى ملاحظات" عناد" نفسه الذي يظهر باعتباره مؤلف النص ـ الرواية إذ يبدي آراء وتعليقات حول نصه[16] لكن الأمر الأكثر إثارة يأتي على لسان" عناد" ويظهر في غلاف رواية" أحياء في البحر الميت" وهو يتوجّه بالكلام إلى مؤنس الرزاز مبدياً تحفظاً واضحاً تجاه الصورة التي ركّبها له، يقول" كنت أفضل لو أن مؤنس الرزاز صورني شخصا سوياً أليفاً، لكنه أصرّ على أن يجعلني نتاج هذا الزمن المجيد، وهذا الوطن السعيد، لا بل جعلني أكتب رواية مفتوحة تتداخل مع روايته، وتختلط بها شأنها شأن كوكتيل الأزمنة والأمكنة التي صورها".

ترسم المستويات السردية التي أشرنا إليها وهما لدى المتلقّي، فهو لا يميز بين رواية" أعراب" لعناد الشاهد ورواية" أحياء في البحر الميت" لمؤنس الرزاز، فالأولى تشكل لبّ الثانية، والثانية هي التي تمنح الشرعية السردية للأولى، لأنها الإطار الذي تنبثق منه، وتنتظم في داخله، فيما يبدو النزاع الرمزي قائماً بين ثلاثة من المؤلفين، كل منهم له حقّ ادعاء نسبة الرواية إليه: عناد الشاهد، ومثقال طحيمر الزعل، ومؤنس الرزاز، وهذا يفضي بنا إلى القول، استناداً إلى الترتيب النصي متعدد المستويات أن" عناد الشاهد" هو صاحب" النص" و" مثقال طحيمر الزعل" هو صاحب" الخطاب"، ومؤنس الرزاز هو صاحب" الأثر" آخذين بالاعتبار أن النص هو اللب الذي يكون حقلاً للبحث الدلالي، والخطاب هو المدونة القابلة للتأويل، فيما الأثر هو الخلاصة الكلية النهائية الشرعية القابلة للوصف والتحليل. وهذا التنازع في مستويات السرد وتعدد الرواة وتكاثر المؤلفين، سواء كانوا عناصر سردي، أو كائنات إنسانية حقيقية، يخصب" أحياء في البحر الميت" ويضفي عليها أهمية خاصة في مسار التجريب الروائي العربي الحديث.

في رواية "متاهة الأعراب في ناطحات السراب" يذهب مؤنس الرزاز بعيداً في صوغ نوع من السرد الكثيف الذي تثار فيه جملة من القضايا الخاصة بالسرد الأدبي وتقنياته، واللجوء إلى ذلك، لا يمكن اعتباره بأي شكل من الأشكال مجرد ألاعيب سردية لا دلالة لها، إنما يتصل بالبناء العام للرواية، وهو لصيق بالمعنى الخاص بها، وله أهمية استثنائية في النص، وكما كنا قد رأينا في رواية "أحياء في البحر الميت" فإن رواية "متاهة الأعراب" يتفاعل فيها مستويان سردياًن اثنان: مستوى أول يعنى بأسرة "حسنين" بكل ارتباطاتها وعلاقاتها وتاريخها، وبخاصة متابعة حلم "الأب" بأن يتجاوز الانتماء القبلي التقليدي، إلى انتماء الأحلام، أي الانتماء إلى "عشيرة تربط أفرادها الأحلام الكبيرة لا الدماء والنسب"[17].

ثم ترد التفاصيل الخاصة بذلك، والنتائج التي ترتبت على فشل ذلك الحلم، ومصائر الشخصيات التي تدور في أفق الأسرة الكبيرة، ابتداء بالجد مروراً بالأب الحالم، طبيب الفقراء، المناضل والسجين، وصولا إلى الابن "حسنين" المتمزق بين انتماءين، والذي بسبب ذلك التمزق والازدواج يبدأ بالانشطار إلى أكثر من شخصية، ومستوى ثان ينبثق من وسط الأول، وتمثله "الرواية" التي يكتبها "حسنين" من الداخل عن نفسه وتجربته وأسرته وعالمه. وفيما يظهر "حسنين" شخصية في المستوى الأول، يظهر بوصفه مؤلفاً روائيا في المستوى الثاني. وفيما يكشف المستوى الأول الأبعاد الخارجية للشخصيات وعالمها الواسع، وعلاقاتها اليومية، يكشف المستوى الثاني الأبعاد الداخلية للشخصيات، لأن "الرواية" التي يكتبها "حسنين" تسعى إلى إضاءة الأبعاد الجوانية لها، وبخاصة شخصية "حسنين" نفسه الذي يلوذ "بقرية صحراوية نائية، تقوم قرب مقبرة غبراء"[18].

في هذا المكان المنقطع عن عالم الشخصيات الأخرى، يبدأ "حسنين" نسج روايته المعبرة عن منظوره الذاتي لذلك العالم. وهو لا يلجأ إلى هذا الاختيار الصعب إلا بعد أن ولج "مدار اليأس من تفسير هذا العالم.. وتغييره" بعد أن أحرقت "بلقيس" نفسها. وهنا يصعب القول بأن "حسنين" بدأ يعيد صياغة ما حدث له في عالمه، إنه في الحقيقة بدا يصنع عالماً آخر ينهض على تخوم العالم الأول، إنه متصل به ومنفصل عنه في الوقت نفسه، فهو يستمد منه بعضاً من مكوناته، لكنه يعرضها بكيفيات مختلفة، وبمقاصد مغايرة، يقول "بدأت أصوغ عالماً بديلاً، أفكك العالم القائم، وأصوغ البديل من خلال "عمل" لا سيطرة لأحد عليه سواي. أنا ظروفه الموضوعية.. أنا ظروفه الذاتية.. أنا لحظته الحرجة. تحت ضربات شمس وحشية جهنمية كنت أصوغ هذا العالم البديل، وأنسج خيوطه، اللفح الناري يضربني على رأسي.. وأنا أصوغ، أصوغ، أصوغ. ومثل خلد الحقول رحت أنبش أنفاقاً في حقول الأزمنة، تواريت عن الناس في هذه القفار، اعتزلت العالم العصي على التواصل معي، وعكفت على إقامة معمار "عملي" الجديد، وعالمي البديل"[19].

عجز "حسنين" عن التواصل مع عالم مملوء بالخداع والنميمة والأكاذيب والأوهام، ووجد نفسه منقسماً بين منظومات قيمية متعارضة، ولتجاوز هذه الازدواجية المفروضة عليه، اختار أن يمضي في طريق مختلف، طريق يعبر فيه مجازياً عما عاشه حقيقة، لقد أفضى به فقدان التوازن إلى اللجوء إلى ضرب من التعبير التخيلي بوساطة "رواية" يعبر فيها عما لا يمكن التعبير عنه صراحة، أو في الأقل يعيد رواية الوقائع كما يتصورها هو، على أن عزلته وضيقه وقلقه وخوفه جعلته يركّب عالما تخيليا آخر إلى جوار العالم "التخيلي" الذي هو جزء منه، إنه مدفوع برغبة متأجّجة لأن يكون سيداً متفرّداً في هذا العالم الجديد "كان علي أن أبدع حلمي، أن أصوغ وهمي، أن أصور بطولة أسيطر على ظروفها، وأعد مسرحها، وأهيئ وقائعها، فلا تتدخل ظروف موضوعية أو ذاتية خارجة عن إرادتي لتفسد ما بنيت"[20] ومضي في تأكيد رغبته هذه "هربت من الناس والمؤسسات والعالم الخارجي، ولذت بهذه العزلة، وهذه الحماسة المجنونة لإقامة أسطورتي الخاصة، أبطالي أنا، نصي أنا، أدواري أنا: مسرحي أنا"[21].

لا يمكن فهم هذا الإلحاح الذي عبّر عنه "حسنين" إلا في ضوء حالة الاستعباد والإقصاء التي تعرض لها، والتي جعلته يستبدل بعالمه الأول، هذه الصحراء القفر. إنه يريد أن يعيد رواية الأشياء كما ينبغي لها أن تحدث، وليس كما رويت، ومن ذلك فهو يريد أن يركب الصورة الحقيقية لجدّه الأول "آدم الحسنين" صورة تعبر عن حقيقته، وتضع في الاعتبار بطولته، ولهذا ينصرف "حسنين" إلى جمع مكونات عالمه النصي وينسجها، سعياً إلى إدخال عنصر البطولة التراجيدية التي غابت عن عالمه الواقعي، والمقطع الآتي يعبر بأفضل ما يكون عن هدفه "رحت أشيد هذا العالم المدهش ـ عالم البطولة المفجعة ـ لبنة لبنة، أحفر في أعماقي أنفاقاً كما لو كنت أقيم منجماً، وجعلت أصوغ شخصيات هذا "العمل" كما أشاء، أتلاعب بمصائرها وملامحها كيفما أردت. . حياة جديدة تنفتح أمامي يخرج فيها الوهمي من الواقعي، ويدخل اللاشعوري في الشعوري، كنت أدفع أبطالي (القدامى ـ الجدد) إلى أدوار حلمت بأن ألعبها أنا. كنت أشبه بضحية خدعها عالمها، فانقلبت إلى طاغية يصوغ عالمها الخاص، ليسيطر هذه المرة على ظروفه، وتفاصيله، حتى لا يبقى للخذلان منفذ، طاغية يرسم دور أبطاله بدقة، ويمنعهم من الخروج عن النص والسيناريو وشروط الإخراج"[22].

وكشف "حسنين" عن البطانة القلقة لمشاعره، والحوافز التي دفعته إلى كل هذا "كانت هذه العملية ـ صياغة عالم جديد على أنقاض عالم خذلني ـ أشبه بولوج سلسلة من الأحلام، أحلام أنقذتني من يأس مظلم ذي نفق لا يؤدي سوى إلى هاوية الانتحار. كان ينبغي أن أحيا. كان ينبغي أن أقص. هكذا بدأت بصياغة عالم أسيطر عليه، بعد أن عثرت على نفسي شبحاً في عالم وجدت ظروفي الذاتية أنها متضاربة مع ظروفه الموضوعية"[23].

وتكون المفارقة حزينة حينما يلوذ "حسنين" ، وهوالمؤلف الروائي بالعزلة بحثاً عن إعادة التوازن، إذ فوجئ بأن شخصياته تتمرد عليه، ولا تنصاع لإرادته، ولا تذعن لرغبته، إلى درجة تصبح البطولة الحقيقية بالنسبة إليهم، هي: التمرد على الأدوار التي رسمها لهم، فكأن التمرد بالخروج على النص الذي صاغه هو "رسالتهم الكبرى" . يصاب بصدمة شديدة، تشلّ تفكيره، فيجد نفسه في عزلة وسط الوحشة المظلمة، ويتخذ قراره بالانتحار. وقبل أن يَقدِم على تنفيذ ذلك القرار يقرأ مسودات روايته التي ستندرج في سياق النص الأول، ويظل يبدي تعليقات كثيرة حول شخصياته وأحداث روايته وعالمها الفني(24).

يظهر التعارض السردي بوضوح في المستويين اللذين يكوّنان رواية "متاهة الأعراب" أنه تعارض يستمد دلالته من العلاقة الملتبسة بين نسق القيم المتحكّم في العالم الأول الذي ينخرط فيه "حسنين" على أنه شخصية تمارس دوراً وسط منظومة من الشخصيات ونسق من القيم البديلة التي يود "حسنين" أن يبذرها في العالم التخيلي النصي الذي يشرع في ابتكاره، بعد أن انشق عن العالم الأول، إلا أنه سرعان ما يكتشف أن الآفة التي نخرت مقوّمات العالم الأول، هي ذاتها التي انتقلت إلى العالم الذي خلقه، إنه: من جهة الاستبداد وسوء التفاهم والعنف، ومن جهة أخرى التطلّع إلى تغيير كل شيء، وكما خرج "حسنين" على العالم الفني الذي كان عنصراً في تكوينه، لأنه رفضه، فقد خرجت شخصياته هو عن عالمه للأسباب ذاتها. إن دلالة السرد هنا تكتسب أهميتها في هذه الحركة الدائرية المرآوية حيث يفضح كل شيء، لأنه يتمرأى في الآخر، فتتقابل الصور المجازية بين عالمين كلاهما مجازي، وكل منهما يعمق معنى الآخر، ويفضح مصادراته، وانشطار الشخصيات في الرواية وحركتها بين المستويين، إنما هو جزء من اللعبة السردية إذ كل شيء يكمل الشيء الآخر، ويعارضه في الوقت نفسه. وهذا الأمر هو الذي يجعل سياق السرد متكسّراً، فالتعليقات والتفوّهات التي تقتحم ذلك السياق، تنبّه المتلقّي إلى أنه بإزاء عالم يُراد منه أن يؤدّي وظيفة تنشيط ذهنية، بدل الوظيفة الترويحية التي تجهزنا بها السرود التقليدية.

وهذه الإشارة الخاصة بأمر إدخال "القارئ ـ المتلقّي" في إنتاج الدلالة السردية، والمشاركة في صنع الأحداث، وتنقيح الوقائع، والتدخّل في مسار الحكاية، تقودنا إلى الوقوف على ضرب آخر من ضروب السرد الكثيف، وهو ما نجده في رواية "اعترافات كاتم صوت" . وفي هذه الرواية، يعرض مؤنس الرزاز نمطا آخر من أنماط التداخل السردي، فمع أن متن الرواية يتركب من خليط النبذ والشذرات التي يتناوب ظهورها على التعاقب، وهي إما تصور "الختيار" و "الصغيرة" و "المرأة" وهم يمضون رتابة حياتهم رهن الإقامة الجبرية حيث الانقطاع عن العالم الخارجي، إلا من صوت الابن "أحمد" الذي يصل إليهم متقطعاً بسبب المراقبة الشديدة مساء كل خميس، أو تصوّر اعترافات "كاتم صوت" وهو يبوح إلى

سلافة الصماء بسيل من الهذيانات المتقطعة حول مهمته، أو أنها تتصل باعترافات الصغيرة حين تفلح في مغادرة مكان الإقامة الجبرية، وعلى الرغم من أن هذه هي المكوّنات الرئيسة للنص، إلا أن المؤلف يضيف إلى روايته "ملحقاً" ينعطف بالسرد إلى اتجاه آخر، فينقل موضوع النص من كونه فعلاً خاصاً بأشخاص داخل نص سردي إلى كونه موضوعاً خاصاً بـ"المؤلف" و"القراء".

وفي هذا الملحق يتحاور صوتان هما "صوت المؤلف" و"صوت القارئ" وموضوع الحوار هو الرواية التي أنجزت بما فيها من أحداث وشخصيات، وهنا يقدم "صوت المؤلف" جانباً من الخلفيات الخاصة بالشخصيات الأساسية في الرواية، ويخبر "صوت القارئ" بأن هنالك فصولاً لم يكتبها، وتسبب هذه الملاحظة مفاجأة لدى "صوت القارئ" الذي يقترح تغيير مصائر الشخصيات، ما دام النص لم يكتمل بعد، فيقول "لا أرغب في مقتل أحمد والأم الصغيرة لم تصل، اسمح لي أن أشاركك الكتابة، وأقترح إنقاذ الصغيرة على الأقل من كاتم الصوت"[25].

لكن "صوت المؤلف" يبدي اعتراضاً على هذا الاقتراح، فلديه تفسير لمصائر الشخصيات في روايته "أريد أن أقول أن الأسرة كلّها قد تعرّضت للتصفية، فأمحي اسم الأسرة من صفحات التاريخ، ودليل الهاتف". ويبدو هذا التفسير مقنعاً جزئياً لدى صوت القارئ "لكنه ما زال يلح في إغناء الحالة التي تفضي بالشخصيات إلى نهاياتها، ويتقدّم باقتراحه الآتي "إذن أستحدث فصلاً يصوّر فيه الختيار، وهو يقرأ على الصغيرة درساً من التاريخ، مثلاً قتل جماعة معادية للحسين ثم الحسن والتنكيل بعائلة علي، ولتصوّر الصغيرة، وهي تنتحب بشدة، وقد تأثّرت بهذا الدرس، ورأت في مصير أبناء علي.. مصيرها.. بذلك، تكون قد أوحيت لنا بما تريد، دون أن تعرّضها للقتل "ويجد "صوت المؤلف" في هذا الاقتراح نوعاً من الإغراء؛ لأنه يعمق البعد الإيحائي والرمزي لروايته، فيقول "سأفكر في الأمر". وحينما يلفت "صوت القارئ" انتباه "صوت المؤلف" إلى أن مصير سلافة أو سلفيا في الرواية غير معروف، وما هي الأسباب التي دعتها للعمل في الملاهي والحانات، يكون جواب "صوت المؤلف" هو "لكم أن تملأوا الفراغات".

ولا يتردّد "صوت القارئ" من اقتحام النص، وإشباع الفراغات التي أشار إليها "صوت المؤلف" فيقول "أنا أتخيلها صبية من الجزائر، شاركت في الثورة، قبض عليها الفرنسيون وعذبوها تعذيباً وحشياً، ففقدت حاسة السمع، بعد الاستقلال صدمت بالواقع، وجدت أنها قد فجعت بأحلامها، أحست بالاغتراب، لجأت إلى فرنسا، واحترفت العمل في الملاهي"[26]. وفي هذه المرحلة من الحوار تظهر مجموعة الأصوات لقرّاء آخرين، وتحديداً يظهر عشرة قرّاء، ويشرعون جميعاً في ملء الفراغات التي تركها المؤلف، وتقودهم

تصوراتهم وآراؤهم واقتراحاتهم إلى ضرورة تغيير كثير مما ورد في الرواية، إلى ذلك فإنهم يقترحون تفسيرات متعدّدة لأفعال الشخصيات، وتتعالى أصواتهم، وهم منهمكون في فوضى التأويلات المختلفة، وأخيراً يظهر "صوت المؤلف" وقد اتخذ "هيئة الجد والاستعداد والوقار لمناقشة كل هذه المسائل، ولكنه في أعماقه الخفية، كان يكركر فرحاً (بخبث ومكر) لأنه وجد أخيراً عشرة قراء يقرأون روايته"[27].

ينقل مؤنس الرزاز القضية المعروضة في رواية "اعترافات كاتم صوت" إلى ما يعتقد أنه خارج نص الرواية، بحيث يجعلها موضوعاً للنقاش بين عموم القراء، وهذه اللعبة السردية المفاجئة، تفتح الأفق العام أمام مزيد من التأويلات، ورغم ذلك فإن "صوت المؤلف" و "أصوات القراء" لا يمكن أن تؤخذ إلا باعتبارها مكوّناً من مكوّنات النص نفسه، على أن كل ذلك سينشّط من القوة التخيلية للمتلقّي الذي يجد أن السرد ينفتح على نهاية غير متوقعة، فيصبح التراسل بين الرواة والشخصيات داخل النص قائماً مع المؤلف والقراء من خارجه. وهنا سيعيد المتلقّي النظر في قناعاته وتصوراته؛ لأن كل شيء في النص أصبح رهن الاحتمالات، والقراءات المتعددة، والتأويلات التي يصار إلى ترجيح بعضها استناداً إلى قرائن مبثوتة في النص. الاقتحام المباغت الذي يقوم به "صوت المؤلف" و "أصوات القراء" سيكشف عن الإمكانية التي يمكن أن تمارسها "القراءة" تجاه النصوص السردية، إنها الإمكانية التي تتعدد على وفق تعدد المنظورات، بما يكسب النص مزيداً من الإيحاء، ويضفي عليه فائضاً من المعنى الذي تستثيره القراءة في تضاعيف النص.

4. الراوي والحكاية: علاقات متشابكة.

ويهتم "أمين معلوف" في رواياته بالعلاقات المعقّدة التي تأخذ أشكالا عديدة بين الراوي والحكاية، ومن ذلك فإن الراوي يوهم المتلقّي بأنه يضع نفسه في موقع وسط بين المحقّق الباحث عن "الحقيقة التاريخية" والصانع الماهر لـ "الحقيقة الفنية" . ولا يكتفي بتثبيت هذه الصورة له، إنما يسعى لتأكيدها من خلال تدخلاته الكثيرة سواء بتعميق الاستجوابات التي يقوم بها عبر لقاءاته مع الشهود المباشرين، أو بمناقشة الوثائق والبحث في تفاصيلها، ومقارنة محتوياتها والتدقيقي في الوقائع التي تحيل عليها، والترجيح فيما بينها، وبذلك فالراوي، بهدف تعميق الوهم، يظهر بمظهر الباحث المدقّق الذي يسأل ويستجوب ويقلّب صفحات التاريخ، ويفضح سير الأشخاص، ويتعقب مصادر موضوعه بصبر ودأب ظاهرين.

وسط هذا السيل من الإعاقات السردية التي تسهم في إضفاء سمات فنية خاصة على روايات "أمين معلوف" تظهر الحكاية، وكأنها أفعى طويلة وملتوية حول نفسها، قبل أن تنبسط وتزحف بين صخور تعيق حركتها، ومجمل العناصر المشكّلة للحكاية تتكوّن من عناصر

متعدّدة ومتداخلة، فالراوي الباحث ينسّق تلك العناصر، ويربط بينها، ويقدّم ويؤخّر باحثاً عن الدور الأفضل الذي تقوم به الوثيقة أو الشاهد في إغناء الحكاية، وهكذا يظهر تدفّق الحكاية عسيراً، لكنه مثير ومتماسك. والأمر الذي يستأثر بالملاحظة أن الراوي يدرج نفسه في سياق الأحداث، إما بوصفه شاهداً، أو باحثاً، أو مدقّقاً، أو مستجوباً، وهذه الأدوار المتنوّعة تجعله يظهر كمن يبحث في قضية خاصة به، بهدف الوصول إلى قناعات ذاتية، ولذلك فوجهة نظر المتلقّي تتشكّل استناداً إلى قناعات الراوي، فمنظوره للأحداث والوقائع، وعلاقته بها، وترتيبه لها، ثم تفسيره وتأويله أحياناً لبعضها، تجعل وهم المتلقّي يتضاعف فيما يخص طبيعة تلك الأحداث، هل هي تاريخية أم تخيلية؟ وقد يلجأ المتلقّي بسبب نوع العلاقة بين الراوي والأحداث إلى توهّم المطابقة بين الراوي والمؤلف لأنهما يتماهيان بعضهما في بعض أحياناً حينما يبرزان شهوداً على حقائق التاريخ، على أن ذلك التوهّم يعمّق البعد السردي لروايات معلوف.

يمكن الوقوف على روايتين من روايات معلوف، وهما "صخرة طانيوس"[28] و"سلالم الشرق"[29] لبيان أنساق العلاقات السردية المقامة بين الراوي والحكاية، والكيفية التي تتضافر بها عناصر الحكاية، وهي: الأحداث والشخصيات والخلفيات الزمانية والمكانية، لأن "التحقيق السردي" الذي يقوم به الراوي يجعل تلك العناصر تتدفّق من مصادر متعددة، إلى درجة يصبح فيها النص نفسه ميداناً للمقارنة والمضاهاة بين المصادر والتفاضل فيما بينها. ومن المفيد التأكيد أن هاتين الروايتين تحرصان على تكوين حكايتيهما، على خلفية غير مباشرة من أحداث الحرب الأهلية اللبنانية، مع أن أحداثهما الفنية لا صلة مباشرة لها بتلك الأحداث، ولكن، فيما تتيح فوضى أحداث الحرب لـ"أوسيان كتابديار" مغادرة المصح العقلي الذي احتجز فيه طوال عشرين سنة، فإن الراوي الذي يطابق نفسه بـ"طانيوس" يجلس على صخرته، وينظر إلى الأفق حيث البحر يناديه لمغادرة البلاد كما غادرها مضطراً من قبل "طانيوس".

وهكذا فـ"أوسيان" في "سلالم الشرق" تمكّنه الحرب من مغادرة البلاد والالتقاء بزوجته "كلارا إيمدن" القادمة من "حيفا" للقاء في باريس "بعد أن احتجزه أخوه لعقدين من الزمن في مصحّ عقلي، أما الراوي الذي يقوده البحث في سر تحريم الاقتراب من "صخرة طانيوس" إلى كشف أهوال الحروب في جبال بلاده في النصف الأول من القرن التاسع عشر، فإنه، وبتلميح رمزي، يخرق "المعتقد" الشائع و"القَسَم" الذي يقسمه الأبناء أمام آبائهم بعدم الجلوس على صخرة "طانيوس"، ويكون على دراية أكبر بالأسباب التي دعت "طانيوس" للخروج. وفي الروايتين، سواء بالتصريح في "سلالم الشرق" أو بالترميز في "صخرة طانيوس" يكون الراوي ابن البلد أو "الضيعة" التي تدور بها الأحداث، فهو،

بشكل من الأشكال، جزء من الحالة التي تحتضن الحكاية في الروايتين، وعلى هذا، فإن كون الراوي يعيش في باريس في رواية "سلالم الشرق" لا يمنعه من استحضار صورة بيروت في الخمسينيات، حينما كان ولمدة طويلة جزءاً منها، أما وجوده في قرية "كفريقدا" فيمكنه من التنقيب في ماضي قريته، للكشف عن تاريخها وأساطيرها وأسرارها.

يختار الراوي في "صخرة طانيوس" مجموعة كبيرة ومتنوعة من المدونات واللقاءات والمخطوطات والملاحظات واليوميات، فضلاً عن المرويات الإخبارية المتداولة في القرية لينتهي منها إلى بلورة المادة السردية للرواية، وهو الأمر نفسه، ولكن بأقل ما يمكن من المصادر، الذي يقوم به الراوي في رواية "سلالم الشرق" وكما سيتضح، فإن لسعة المادة السردية دوراً في عدد المصادر سواء من حيث الكثرة أو القلة، فتلك المادة كبيرة وشاملة، وتتصل بأحداث لها صلة بالبلد جميعاً في النصف الأول من القرن التاسع عشر في الرواية الأولى، فيما هي تقتصر على أفول عائلة "حَكَمَتْ الشرق طويلاً" في الرواية الثانية، هذا من جانب، أما من جانب آخر، وهو ماله أهمية بالغة في هذا السياق، فإن الحقبة الزمنية التي تفصل بين الراوي وما يروي تقارب قرناً ونص في "صخرة طانيوس" فيما توفّر الأحداث في "سلالم الشرق" لقاءاً مباشراً بين الراوي والشخصية الرئيسة، فيكتفي بلقاء استجوابي يستغرق ثلاثة أيام، مع الرجوع القليل إلى مفكرة الشخصية، واستقصاءات عابرة وسريعة مع شخصيات في الجنوب الفرنسي لمعرفة حقيقة مشاركة "أوسيان" في المقاومة الفرنسية ضد النازيين إبان الحرب العالمية الثانية.

تبدو مهمة الراوي في "صخرة طانيوس" عسيرة، فـ"المعتقد" الشائع الذي يحرّم الجلوس على صخرة "طانيوس"، فضلاً عن السر الكامن وراء هذه التسمية، يقوده إلى البحث عن خلفيات ذلك المعتقد الذي بموجبه يلزم الكبار صغارهم بعدم الاقتراب من تلك الصخرة، وكما يلاحظ، فإن الراوي ينصاع لذلك النسق الشائع في الحكايات الخرافية الذي أشار إليه "بروب" وهو انتهاك التحريم. وذلك التحريم يأخذ شكل بحث تفصيلي بين المصادر وغربلة المرويات وصولاً لكشف ذلك السرّ ومعرفة "طانيوس" وتنقسم المصادر التي يعتمدها الراوي إلى قسمين: الأول مرويات شفوية مصدرها الجد، والعجائز من النساء والرجال في قرية "كفريقدا"، وبينهم استأثر بالاهتمام أحد المعمرين الذي شارفوا المئة "جبرايل" وهو أحد أقرباء الراوي، ومدرّس سابق، ومولع بالتاريخ المحلي، وشهادته "فريدة من نوعها" لأنه صاحب "لهجة حميمية" و"حماسة للسرد" و"ذاكرة سليمة"[30].

يدوّن الراوي هذه المرويات، ويتركها أكثر من عشرين سنة قبل أن يوظفها فيما يروي. والثاني مكتوب، وهو مصدر أكثر إثارة وأهمية بالنسبة للراوي، لأنه أقدم عهداً من الأول، وأوثق صلة بالأحداث والشخصيات التي يبحث عنها، ويتكوّن المصدر المكتوب من كتابين

ومجموعة كبيرة من الملاحظات المدوّنة والرسائل والتقارير، وهذه المجموعة تعود للقس الإنجليزي "ستولتون" المحفوظة في المدرسة التي افتتحها في الجبل كغطاء لممارسة التجسّس إبان اشتداد النزاع بين بريطانيا والدولة العثمانية، من جهة، وفرنسا ومصر، من جهة، أخرى للسيطرة على جبال لبنان في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وهو زمن وقوع أحداث الرواية، وتغطّي تقارير وملاحظات "ستولتون" أهم الفترات في هذه المرحلة، بما فيها اختفاء "طانيوس".

أما الكتابان، فأحدهما كتبه "نادر البغّال" وهو زميل لـ"طانيوس" وقد ظلّ مجهولا إلى أن عثر عليه أحد أساتذة الجامعة الأمريكية في العقد الثالث من القرن العشرين، ثم شرحه ونشره في ترجمة إنجليزية بعنوان "حكمة البغّال" وهو يتكوّن من أشعار متكلّفة، ولكنها موحية تصوّر علاقة نادر بطانيوس اللذين ظلا معاً إلى اللحظة الأخيرة. والآخر، وهو الأكثر أهمية من بين جميع المصادر، فيعود إلى الراهب "الأب إلياس" وعنوانه الطويل يكشف محتواه "أخبار الجبل أو تاريخ قرية كفريقدا والدساكر والمزارع التابعة لها، والأنصاب المرتفعة فيها، والعادات المتبعة فيها، والقوم البارزين الذي عاشوا فيها والأحداث التي جرت فيها بإذنه تعالى"، وكما يصفه الراوي، فإنه "كتاب غريب، محيّر، لا مثيل له، في بعض صفحاته، تكون اللهجة شخصية، إذ يتحمس القلم، ويتحرّر، فتسحرنا بعض الشطحات، وبعض الفلتات الجريئة، ونخال أننا بحضرة كاتب أصيل، ثم فجأة، وكما لو أنّ الراهب كان يخشى أن يخطئ بالزهو، تنكمش شخصيته، وتمحى، وتتلاشى لهجته، ويرتد تائبا إلى دور المتقمّش الورع، فيكثر حينئذ من الاقتباسات عن كتاب الأزمنة السالفة، وعن وجهاء عصره، مؤثراً أبيات الشعر، تلك الأبيات العربية التي تنتمي إلى عصر الانحطاط، والتي تتميز بتكلف في الصور، وبمشاعر باردة[31].

وهو كتاب كبير تقرب صفحاته من الألف، والمقطع الآتي من كتاب الأب إلياس يقود الراوي إلى تنقيباته المعمقة "إلى الرابع من تشرين الثاني 1840 يرقى اختفاء طانيوس ـ كالشكّ الملغز. لكنه كان يملك كل شيء، كل ما يمكن أن ينتظره إنسان من الحياة، كان ماضيه قد انتهى، وتمهدت له طريق المستقبل، لم يستطع مغادرة الضيعة بملء إرادته، وإن أحداً لا يسعه الشك في أن ثمة لعنة ملتصقة بالصخرة التي تحمل اسمه". وسرعان ما يتآلف الراوي مع هذه المخطوطة، وبرفقتها بدأت رحلته في البحث عن أسطورة طانيوس. يضع الراوي هذه المصادر بينه وبين المتلقي، فيرتفع توهم إنه منها يستنبط الحكاية وهذا مثل نموذجي للسرد الكثيف الذي يشغل بقضايا استخلاص المادة قبل أن يقدمها للمتلقي، لكن من الواضح أن الأمر جزء من اللعبة السردية التي تضفي طرفة وغنى على أسلوب السرد وتقنياته وكل ما يتصل بالبناء الفني للحكاية في النص، ذلك أن المؤلف وليس الراوية يظهر في

ملاحظة ختامية ليعلن أن أصل القصة حقيقي، لكن كل ما يتصل بالمصادر والراوي والشخصيات لا وجود له "هذا الكتاب مستوحى بتصرف من قصة حقيقية: اغتيال بطريرك في القرن التاسع عشر على يد شخص معروف باسم "أبو كشك معلوف" . وكان القاتل قد لجأ إلى قبرص، فأعيد إلى البلاد بحيلة من أحد عملاء الأمير، ثم أعدم. أما الباقي كله ـ الراوي، ضيعته، مراجعه، شخصياته ـ فليس سوى تخيل محض "[32].

تؤدّي العلاقة التي يصطنعها الراوي بينه والأحداث إلى اتباع السرد الذاتي المباشر، وهذا الأسلوب المناسب للتعبير عن الموقف الذاتي من الأحداث بوصفها متصلة باهتمامات الراوي، يمكنه من أن يدخل أساليب أخرى في سياق أسلوبه الذاتي الذي يؤطّر الأحداث، لكنه يغيب أحياناً تاركاً السرد الموضوعي يعبر عن الأحداث، أو السرد الوثائقي المنتزع من المصادر، ووسط هذه الإمكانيات المتاحة تنبثق أصوات الشخصيات، ورؤاها، لتشكّل بؤراً سردية أضيق تؤلف بحد ذاتها النسيج الداخلي للمادة الحكائية بكل تشعباتها وتنوعاتها، وعلى هذا تطفو تدخلات الراوي الذي يذكّر دائماً بأنه خارج الحكاية، وأنه يبحث عن أفضل طريقة لتركيب مادتها المقتبسة من مصادر، وشهود عيان "لم يكن عليّ أن أصف هكذا الثورة الاجتماعية الكبرى التي حصلت في ضيعتي آنذاك. ولكن، هكذا تظهرها مصادري، وهكذا بقيت في ذاكرة العجائز. ربما كان علي أن أزوّر الأحداث قليلاً، كما فعل آخرون قبلي، فقد كنت سأكسب على الأرجح مزيداً من الاحترام. على أن تتمة قصتي كانت ستغدو عندئذ غير مفهومة "[33].

ومن أجل تلافي هذا الضرب من الإرباك وسوء الفهم، يريد الراوي أن يمارس مهمة مزدوجة، جانبها الأول الادعاء بأنه يورد الأخبار التي تحصّلها من مصادره، وجانبها الثاني رغبته السردية الطبيعية بأن يفصح عن كونه صانعاً لتلك الأخبار، ويردم هذه الهوة بأن يترك في كثير من الأحيان للشخصيات أن تتكلم عن نفسها، أو غيرها، في ظل غياب الراوي المؤقت، وذلك لا يحول دون عرض تفسيراته الخاصة، التي تدخله طرفاً في الأحداث، مع كل محاولاته بأن يكون مفارقاً لها "عند هذا الحد من بحثي المتردّد، نسيت بعض الشيء حيرة طانيوس عند حيرتي أنا. ألم أكن أفتش وراء الأسطورة عن الحقيقة؟ وحين ظننت أنني بلغت لب الحقيقة، كان صنيع أسطورة. لقد بلغ بي الأمر أن تصورت أنه ربما كان هناك. في النهاية سحرٌ ما عالق بصخرة طانيوس. فعندما عاد ليجلس عليها، لم يكن ذلك بقصد التفكير، حسب ظني، ولا بقصد الموازنة بين الحسنات والسيئات. كان يشعر بحاجة إلى شيء آخر. إلى التأمل؟ بل أكثر من ذلك تصفية القلب. وكان يعرف، بالفطرة، أنه بارتقائه للتربّع على العرش الحجري، وباستسلامه لتأثير الموقع، سيتقرر مصيره "[34].

ما أن يصل الراوي إلى هذه النتيجة الحاسمة بخصوص مصير "طانيوس" إلا ويكتشف

أمرين متلازمين، أولهما لماذا مُنع من تسلّق تلك الصخرة؟وثانيهما لماذا يغادر الأبناء المخلصون أوطانهم؟ فيما يقومون بانتهاك منع الأجداد والآباء وجميع الأسلاف، فيصعد ويتربّع على عرش "طانيوس" فإن أفق العالم ينفتح أمامه، بحر واسع يغويه لتحطيم صدفة الخوف والتعفن، والتخلّص مرة واحدة وإلى الأبد من عنف الدم وسيلانه، فيكون الراوي مرآة لـ "طانيوس" وقراره المصيري بالاختفاء، في الوقت الذي يكون فيه "طانيوس" رمزا للخيار الذي قام الراوي طوال النص للبحث في أسبابه ودوافعه. لا لكي يميط اللثام فقط عن "حقيقة" طانيوس، التي لم تكن في نهاية المطاف إلا "أسطورة" إنما وهذا هو المهم، ليهدّئ قلقاً آنياً يمور فيه، وعلى هذا النحو يتطابقان: الراوي وطانيوس، سعياً لتجاوز ما عاشاه وشهداه وشاركا فيه إلى ما يريان إنه الأفضل، إذ يصبح الاختفاء، بكل دلالاته المحتملة، وسيلة لإعادة التوازن المفقود إلى النفس. ذلك ما قرره طانيوس، وما اختاره خلفه الراوي. في رواية "سلالم الشرق" يطّرد نسق العلاقة بين الراوي والحكاية نفسه الذي وقفنا عليه في رواية "صخرة طانيوس" فمنذ البدء يعلن الراوي ذلك "لا تحمل هذه الرواية شيئاً مني، بل تروي حياة إنسان آخر، بكلماته الخاصة التي قمت بترتيبها، إذ بدت لي مفتقرة للوضوح أو الترابط "(35).

ويظهر الراوي بهيئة المستجوب المثابر الذي يستطيع في غضون ثلاثة أيام من التدوين الذي يقوم على الإصغاء، أن يقدم حياة "أوسيان كتابديار" الذي يتحدّر عن الأسرة العثمانية التي حكمت الشرق زمناً طويلاً. حياة معقدة وطويلة وفي طريقها للأفول تمتد بخلفياتها وعلاقاتها لأكثر من مئة سنة، ومع ذلك يفلح الراوي في تعقّب ذلك النهر المتعرج الذي تمثله حياة "أوسيان" وما إن ينجز الراوي مدوّناته في ستّ مفكرات تمثل ما سجله على لسان "أوسيان" في ست جلسات امتدت من صبح الخميس إلى ليلة السبت من أحد أسابيع حزيران من عام 1976، حتى يترك تلك المفكرات عشرين سنة قبل أن يخرجها على هيئة رواية بعنوان "سلالم الشرق" وكما يفترض يتحوّل الكلام المروي إلى مدوّنة كتابية، وهذه إلى رواية. ومع أن الراوي لا تربطه علاقة مباشرة بـ "أوسيان" . لكنهما عاشا معا في المدينة نفسها، وسبق للراوي أن رأى صورة "أوسيان" في أحد كتب التاريخ بوصفه بطلاً من أبطال المقاومة الفرنسية. وحينما يلتقيه في باريس، يتطفل عليه في نوع من البحث عن ذلك الماضي الذي تحيل عليه الصورة، ويتمكّن الراوي من استدراج "أوسيان" للإفصاح عن حياته، وذلك قبل أن يقرّر الكيفية التي سيستفيد فيها من تلك الحياة "لا أدري بالتأكيد في أية لحظة راودتني فكرة جعله يسرد قصة حياته من البداية إلى النهاية، يبدو لي أنني منذ أحاديثنا الأولى كنت مفتوناً بتلك الطريقة التي كان يسرد فيها عن بعض الوقائع، أمام عيني المدققتين، ومعطياً انطباع من يريد الاعتذار "(36).

وتتمّ عملية الاستجواب في أيام قلقة، هي الأيام الأربعة التي تسبق اللقاء بزوجته "كلارا ايمدن" التي لم يرها منذ ثمانية وعشرين عاماً. وقد عاش معظم هذه المدة بعيداً عنها قيد الإقامة الجبرية في مصح عقلي في "بيروت" فيما هي في "حيفا". وهكذا استطاع الراوي تفجير الكتلة المتصلّبة والمنسية التي كان ينطوي عليها أوسيان (=العصيان، التمرد) سليل العثمانيين، يقول الراوي " احتكرته طيلة أيام الانتظار، أهزه، أزعزعه، استفزه، أجبره على استعادة حياته السابقة ساعة بعد ساعة، بدلاً من أن يفكر بالمستقبل"[37]. وفي كل جلسة استجوابية يهيئ الراوي الإطار العام لما سيقوم "أوسيان" بروايته. ونجد تساوقا وتناغما بين تتابع اللقاءات وتعاقب الذكريات، فالبناء العام للحدث يخضع لنسق التتابع الذي يبدأ من مرحلة ما قبل ولادة "أوسيان"، ثم ولادته، فشبابه، وفراره إلى فرنسا، ثم عودته إلى بيروت، واللقاء الثاني بـ"كلارا" ثم إدخاله المصحّ، ومغادرته، والوصول إلى باريس بانتظار الزوجة، وأخيراً اللقاء بالراوي.

ولا يقطع تيار الذكريات المنساب بتدفق متوتّر إلا انتهاء جلسة وبداية جلسة ثانية، مع ما يرافق ذلك من تدخلات الراوي لإيضاح بعض الأمور الخاصة به، و"مقدمة" الجلسة الثالثة (صباح الجمعة) تكشف نوع العلاقة التي يقيمها الراوي مع مرويات" أوسيان "بعد أن يستمع إليه وهو يصف انخراطه في المقاومة الفرنسية إبان الحرب العالمية الثانية، والصورة التي رُكّبتْ له بوصفه أحد أبطال تلك المقاومة إذ يعيش، تخفياً بين أسماء ثلاثة "أوسيان" و"باكو" و"بيكارد". يقول الراوي "بعد أن تركنا بعضنا مباشرة ولدى مراجعتي لما كتبته، رغبت برؤية الأشياء عن قرب، فذهبت إلى جنوب فرنسا باحثاً عن الذين شهدوا ذلك العصر المضطرب، وعرفوا رجال المقاومة آنذاك، والحملات، والشوشرات، وشبكات المقاومة، وخلال شهر مليء باللقاءات المدهشة، والتساؤلات البسيطة، والتحقيقات، أوصلني كل ذلك إلى اليقين بوجود أسطورة تتعلق باسم "باكو" في بعض الأوساط. وإن دور هذا الأخير في المقاومة لم يكن خلال ذلك الوقت مجرد "ساعي بريد". لكن هل هذا هو الأمر الأساسي حقاً؟لم تكن أهمية الدور في كل الأحوال سوى أمر تقدري. لقد قدّم لي الرجل الحقيقة من جهته، تتضمن الأعمال، وكذلك المشاعر المرافقة لها. عندما يسرد شخص ما روايته، ألن تكون الموضوعية الطريق الذي يؤدي إلى الخداع؟ لقد قطعت عهدا على نفسي بألا أسعى وراء التحقيق والتعمق في البحث. وأن اكتفي فقط بكلامه، وبدوري كمبدع للحقائق والأساطير. إنه لتناقض جميل!"[38].

التناقض الجميل الذي يشير إليه الراوي هو ما يفهم من تعارض بين "الاكتفاء بكلام الشخصية" والقيام بدور "المبدع للحقائق والأساطير" وكما هو ظاهر، فالراوي يختلق كل شيء، فليس ثمة حقائق إلا حقائق السرد، لكن الإطار الذي ينتظم فيه السرد يوهم بكلّ

ذلك. وهذا النسق من العلاقة بين الراوي والحكاية يمكّنه من الظهور والإعلان عن نفسه، ثم التخفّي والذوبان في تضاعيف السرد، لكن المتلقّي يشعر دائماً بأن الحكاية واقعة تحت رقابة الراوي الصارمة، فالراوي المفارق لمرويه ينفصل عمّا يرويه، موهما الآخرين دائماً بأنه يروي ولا يبتدع، إنه يأخذ عن غيره، ويقدم الأدلة على ادعاءاته هذه غرض الإيهام. تتشكل المادة الحكائية من النبذ التي يقتطعها الراوي من مصادره المختلفة، ويركّبها على وفق أنساق لتظهر حكايات في "صخرة طانيوس" و"سلالم الشرق".

وهي حكايات تبدو شديدة التماسك، لأنها تتنزل على خلفية من الصراعات الدينية والعرقية والفكرية التي لها مرجعياتها التاريخية، وفي الراوية الأولى يظهر "الجبل" وهو فضاء للصراعات المحلية والعالمية، فيما تظهر "بيروت" في الرواية الثانية كمدينة "كوزموبوليتانية" تمخرها وتستوطنها مختلف الأعراق والطوائف والجنسيات، أشبه بـ"الإسكندرية" التي أعاد "لورنس داريل" تخليدها في مأثرته "الرباعية الاسكندرانية" إن الأفق العالمي لفضاء الأحداث في روايات "أمين معلوف" يجعل نصوصه تترفع عن الخضوع لبعض المواقف والرؤى العقائدية فأشخاصه يتحدّرون عن أصول مختلفة (عربية، تركية، إنجليزية، فرنسية، نمساوية.. الخ). ويعتنقون ديانات متعددة (مسيحية، إسلامية، يهودية) وبعضهم لا يؤمن بدين، وهم يتجوّلون بين بلاد مختلفة، ومدن كثيرة (بيروت، باريس، القاهرة، حيفا، اسطنبول، فاما غوستا) أما الشخصيات الكبرى، فتتقاطع مصائرها في نوع من النهايات التراجيدية؛ مثل نهاية "كتابديار" و"أوسيان" و"كلارا" و"نوبار" و"نادية" و"سالم" في "سلالم الشرق" و"طانيوس" و"جريس" و"روكز" في "صخرة طانيوس" فالحكايات تتدفق كينابيع شرسة، وذلك قبل أن تتمزّق، وتُطمس بفعل مصائر شخصياتها. فكأن كل شيء ينتهي لكي يبدأ من جديد.

5. الحكاية والمتواليات السردية.

وفي كثير من روايات غالب هلسا، تتضح وجوه متعدّدة من تقنية السرد الكثيف، وبخاصة بعد أن شاع توظيف هذه التقنيات كثيرا في الرواية العربية، بعد أن عرفت مخاض التجريب في حدوده القصوى منذ ستينيات القرن العشرين، ولعلّ أكثر روايات هلسا وضوحا في توظيف تقنيات السرد الكثيف، هي رواية "سلطانة"[39] فهي عبارة عن سلسلة متداخلة من المستويات السردية يمكن إرجاعها إلى ثلاثة أساسية تتخللها عدة منظورات وهي:

1. المستوى الأول للسرد، ويمثله وضع "جريس" في "القاهرة" في سبعينات القرن العشرين، وهو يكتب رواية بعنوان "سلطانة" عن امرأة كان قد عرفها في شبابه في قريته أولاً ثم مدينة عمّان الأردنية، وكان آخر لقاء له معها قد مضى عليه سبعة عشر عاماً، وهو يحاول

بوساطة التخيل أن يعيد بناء تلك الشخصية، وفيما هو منكب على روايته يعرف عبر مجموعة من الوثائق والمستندات أن "سلطانة" وقد بلغت الخمسين من عمرها قد أصبحت ثرية ومشهورة و "عازمة على بعث الجوهر الثوري للماركسية "[40].

2. المستوى الثاني للسرد، وتقع أحداثه قبل الأول بنحو عشرين سنة، ويمثله وضع "جريس" شاباً في "عمّان" في نهاية الأربعينات ومطلع الخمسينات من القرن العشرين، وهو ينتظم في سلسلة علاقات متعددة مع شخصيات كثيرة منها "سلطانة" وابنتها "أميرة" وثلة من الرفاق الماركسيين الذين يمضي وقته برفقتهم متسكعاً في شوارع "عمّان" ومقاهيها بحثاً عن النساء، والكتب، وأية وسيلة لقتل الفراغ. وبالمقارنة مع المستوى الأول يعتبر هذا المستوى هو المكوّن الأساسي للمادة الروائية، فيما يعتبر ذاك المكون التخيلي. وتقع أحداث هذا المستوى على خلفية مجموعة من الوقائع التاريخية الخاصة بالأردن، بما في ذلك الصراعات الاجتماعية والسياسية في منتصف القرن لعشرين، ويحرص المؤلف عبر قناع الراوي أن يضفي بعداً واقعياً على أحداث هذا المستوى، لأنه يربط تلك الأحداث بوقائع معروفة لتعميق الوهم بوقوعها حقيقة، وضمن هذا المستوى تتفاعل معظم الشخصيات فيما بينها، وتتكشف تطلعاتها، ومغامراتها، وانتماءاتها الفكرية، والسياسية، والاجتماعية، والدينية. ويمثل هذا المستوى المحور المركزي لأحداث الرواية، ويهيمن فيه منظور الراوي "جريس" الذي هو في الوقت نفسه شخصية مشاركة في أحداث هذا المستوى.

3. المستوى الثالث للسرد، وهو يسبق الثاني بمدة طويلة، ولم يكن "جريس" شاهداً عليه إلا شذرات منه حينما كان طفلاً، إنما رُوي له، أو ورثه ضمن المرويات الشائعة في القرية، وهو يتّصل بالجيل الأول من الشخصيات المعمرة مثل: صليبا، وسلمى، والأم، وعبد الكريم العباشنة، وبعالم هذا المستوى تُفتتح الرواية. إذ تقتحم الحكايات الخاصة بماضي "صليبا" و "آمنة" و "سلمى" وغيرها سياق السرد في هذا المستوى، بما يدل على أن تلك الحكايات وقعت في زمن أسبق. وتتخلّل هذا المستوى رغبة في كشف جوانب من الحكايات الخاصة بالموروث الشعبي. الأمر الذي يوحي بالبعد الواقعي للأحداث.

يدمج الإطار العام للسرد تلك المستويات بوقائعها ليجعل منها حدثاً روائياً يغطي مدة زمنية تزيد على نصف قرن. وهو يقوم على مجموعة من الشخصيات المهمومة برغباتها الجنسية وصراعاتها الفكرية ومصالحها الشخصية. وكل ذلك يبلور حكاية رجال ونساء يندرجون في علاقات لا تأخذ بالاعتبار سلم القيم الشائع في البنية الثقافية السائدة، وكل منهم يتحدّر عن ماض مملوء بالتداخلات الأسرية والعلاقات غير الشرعية، فيجدون أنفسهم عناصر في قصة لا تخلو من الأبعاد السياسية والمخابراتية ضمن صراع القوى في البلد حيث يستخدم الجنس والمال وسيلة في ذلك الصراع، فتستخدم المرأة في حسم الأمر. وفي

الخضم المتشابك والكثيف والمتداخل للأحداث، بسبب تعدّد المنظورات السردية، تنبثق شخصيات نارية مثل "سلطانة" و"أميرة" و"جريس" و"الخوري صليبا" لتحدّد معالم حدث يتّصل من جهة بالتاريخ لأنه ينتظم في إطاره، ويتّصل من جهة أخرى بالتخيل لأنه متوالية سردية. وتعيد رواية "سلطانة" إلى الذهن جانباً من المماثلة مع "الرباعية الاسكندرانية" لـ"لورنس داريل" ليس في الإطار العام للوقائع، إنما في شخصيات مثل "سلطانة" التي تذكّر بـ"جوستين" و"جريس" الذي يقترب من الروائي ـ الراوي "دارلي" ثم ـ وهذا هو المهم ـ في اندراج الشخصيات في علاقات جنسية متعدّدة ومتنوعة ضمن حبكة روائية سياسية متصلة بصراع القوى.

على أن مصائر الشخصيات ورغباتها المتأجّجة تدور في أفلاك متقاربة، فمصير "سلطانة" ودورها يذّكر بما وقع لـ"جوستين" الشخصية الأكثر عمقاً وتلوناً وحيوية وجمالاً في رباعية داريل. ولكن هذا التماثل لا يقصد منه، القول بأن "سلطانة" محاكاة لـ"جوستين" باعتبارها الجزء الأول من الرباعية الاسكندرانية، فالمقاصد والخلفيات لها خصوصياتها، وإسكندرية داريل الكوزموبوليتانية في الأربعينيات بوصفها محضناً للذة والرغبة والحرية والصراع هي غير عمّان هلسا في مطلع الخمسينيات حيث ما زالت قيم الريف سائدة ومهيمنة، مع أن الرواية تحرص على وصف صعود الطبقة الوسطى، فضلاً عن هذا فإن "سلطانة" تتوج مجموعة من روايات غالب هلسا التي تصوّر مجموعة من الشخصيات ذات الخلفيات الشاذة اجتماعياً، والتي تعيش أزمات جنسية، ومشاكل سياسية بسبب انتماءاتها الماركسية، لأنها تجد نفسها في تعارض مع النسق الفكري والاجتماعي والسياسي الذي تعيش فيه، فتحاول التمرّد الضمني عليه، من خلال انتهاك الأطر المكونة لذلك النسق، وهو أمر سبق أن طرحه غالب هلسا في روايتيه "الخماسين" و"الروائيون".

وفي الرواية الأخيرة على وجه التحديد يتكرّر نموذج المجموعة الماركسية من الشباب المثقفين الذين يعانون إحباطاً داخلياً بسبب الاستعداء الخارجي للسلطة عليهم من قبل المجتمع، فيتناقشون ويقيمون معاً حلقات سرية شبه مغلقة تتواصل ذهنياً من خلال الانتماء إلى آيديولوجيا واحدة. والواقع فإن التراسل غير المباشر بين "سلطانة" و"جوستين" تحجبه عن الأنظار الإشارات الكثيرة لـ"مدام بوفاري" التي ترافق "جريس" فيدمن قراءتها طوال الأحداث المكونة للمستوى الثاني الذي أشرنا إليه، بحيث ترافقه في "القرية" وفي "المدينة" وتتردد الإشارة إليها دائماً، في نوع من الإيحاء غير المباشر بأن "مدام بوفاري" هي الصورة الأدبية المجسدة لـ"سلطانة" استناداً إلى الإحساس بعدم التوافق بينها وزوجها، وهو أمر له ما يماثله في حالة "سلطانة" ولكن هذا النوع من المماثلة يختزل أمر الاختلاف الأكثر أهمية، بل ويجرد "مدام بوفاري" من أهميتها الأساسية، فتلك السيدة الحالمة ـ الراغبة تجد

نفسها في تعارض ذوقي وفكري مع الصيدلي الدميم، فتعيش وضعية إشكالية، فلا هي قادرة على تحقيق مُثلها وآمالها، التي تتفرّد بها كنموذج خاص، ولا هي قادرة على التخلّي عنها، وطمس البعد الجواني الأصل فيها، فتعيش ازدواجاً يفضي إلى تمزيقها بين قطبين متعارضين يقود إلى نهايتها التراجيدية.

أما "سلطانة" فتفتقر إلى كل هذا، وهي لا تعيش إشكالية الازدواج الذهني والاجتماعي، إنها تسعى إلى إشباع رغبة شبقة تتجدّد وتحتاج إلى إشباع، دون أن تولي اهتماماً لشيء، وعلاقاتها السهلة والمتعددة وشبه المجانية مع "صليبا" و"جريس" و"حكمت" و"هزيم" و"الشيخ" و"سيف الدين" يكشف أنها لا تعيش تلك الإشكالية، والنص الآتي يبين بوضوح أن مشكلتها الأساسية جسدية مباشرة، إنها باحثة عمن يشبع رغبتها "إن سلطانة تمثل نوعاً جديداً من النساء، تكوّن خارج سياق حياة القرية وتقاليدها ومثلها؛ امرأة لم تعرف قمع القبيلة، ولا السلطة الأبوية، ولا رقابة الأم الصارمة؛ امرأة لم يتشكل لديها الأنا الأعلى"(41).

ظهور الأنا الأعلى وحضوره في الذهن، والإحساس بأنه يحول دون أن يمارس الإنسان رغباته بحرية، يُظهر إلى الوجود الشخصية الإشكالية التي هي في نهاية المطاف الشخصية التي تنتجها الثقافة السائدة، وبهذا فإن "سلطانة" امرأة "الطبيعة" وليس "ثقافة". ولا غرابة أن تسخر "سمحة" في رسائلها إلى "جريس" في نهاية الرواية، بل ويبدو هو مستغرباً من أن تتحول "سلطانة" إلى داعية لتجديد الجوهر الثوري للماركسية، في الوقت الذي كانت هي فيه تهرب الحشيش والألماز إلى إسرائيل، وتسهم في مؤامرة لإقصاء أحد النواب عن البرلمان، وتمنح جسدها لشيخ وزنه مائتي كيلوغرام من أجل المساعدة في تهريب المخدرات. وحينما تُسأل عن الكيفية التي تجدّد بها شباب الماركسية تحيل على كتاب "الدولة والثورة" لـ"لينين".

وأخيراً، وفي التفاتة دالة تؤكد غياب البعد الإشكالي في شخصية "سلطانة" قدّم النص في الصفحة الأخيرة صورة من التنازع بين "سلطانة" وابنتها "أميرة" حول العشيق "سيف الدين" الذي تفلح البنت في الاستئثار به بعد أن كان خاصاً بالأم، فتداهم "سلطانة" الكآبة والحزن وتحلم بالهروب والعيش في كوخ على شاطئ البحر، وتأخذها أحلامها الرغبوية إلى ذلك المكان، لكن ما يوقظها من حلمها الرغبة المفاجئة بالرجل" يبدو أنها عاشت في قلب ذلك الكوخ أكثر مما يجب. بعد أن استعادت تفاصيله أكثر من مرة شعرت بالرغبة إلى الرجل تنبثق في أحشائها كالنار، تريده الآن، هذا الولد سيف الدين. الآن. كانت ناراً يجب إطفاؤها. كادت يدها تمتد للتليفون. ثم تذكرت أن أميرة اختطفته منها"(42). إن قراءة "جريس" للتماثل بين "سلطانة" و"مدام بوفاري" ناقصة ومختزلة وخاطئة.

تجتذب "سلطانة" أولاً ثم "أميرة" الشخصيات الأخرى، وبخاصة الرجال، ولكل من

المرأتين تجاربها الخاصة، وذلك قبل أن ينشب بينهما التنافس حول "سيف الدين". وحقيقة الأمر فإن "أميرة" نسخة طبق الأصل من "سلطانة". وهذه الأخيرة مطابقة لشخصية أمها "سلمى" فالابنة والأم والجدة يسلكن أسلوباً متماثلاً في علاقاتهن مع الرجال: بذل الجسد والبحث عمن يشبع الرغبة الشبقية المتأصلة فيهن، وجميعهن يرتبطن برجال كثر في نمط من العلاقات الخاصة وغير الشرعية. وبقدر تعلق الأمر بـ "سلطانة" و "أميرة" فكلتاهما تفقدان عذريتهما بطريقة مجانية وسهلة، الأولى مع "صليبا" الذي سيصبح خورياً فيما بعد ـ وهو الأب الحقيقي لـ "أميرة" ـ والثانية مع "النائب" الذي سيكون ضحية من ضحايا صراع القوى الذي تُستخدم فيه "سلطانة". ما أن تقع هذه التجارب الأولى في سن مبكرة إلا وتصبح "سلطانة" و "أميرة" من النساء الباحثات عن اللذة، فـ "سلطانة" ترتبط بعلاقات جسدية مع صليبا وحكمت وهزيم والشيخ وسيف الدين وجريس و "أميرة" على علاقة مماثلة مع طعمة والنائب وسيف الدين ورجال آخرين. وشعارها أنه "عندما يعجبها رجل كانت تنسى كل شيء عدا عضوه التناسلي"[43] علماً أن "سلطانة" ابنة غير شرعية تأتي نتيجة علاقة بين "سلمى" و "عبد الكريم العباشنة" و "أميرة" هي الأخرى تكون نتاج علاقة مماثلة بين "سلطانة" و "صليبا".

وأريد من هذا تأكيد الظاهرة الأكثر بروزاً في نسيج العلاقات بين الشخصيات في هذه الرواية، ألا وهي العلاقات غير الشرعية التي تشكل خلفيات شبه ثابتة في هذه الرواية وغيرها، بما يجعل الشخصيات في أدب هلسا متمردة ورافضة وراغبة جسدياً، فهي من جانب لا تندرج في علاقة ولاء للقيم السائدة الدينية والاجتماعية فتتمرد عليها وترفضها، وهي من جانب آخر تبحث عن اللذة بأي ثمن، فلا يوقف اندفاعها مانع، فشخصياته سواء كانت تمارس أدواراً دينية مثل صليبا أو سياسية مثل "النائب" أو ثقافية مثل "طعمة" و "جريس" تتساوى تماماً في رغباتها الجسدية، فثمة بحث محموم عن المرأة السهلة الملبية للطلب، فكأن الممارسة الجنسية عملية آلية تفتقر إلى ميزة الاختيار والانتقاء والتوافق الذهني والجسدي، وطبقاً لهذا التصور، وبقدر الاستجابة للرجال، تظهر "سلمى" و "سلطانة" و "أميرة" وكأنهن بغايا عاديات.

وقد يبدو هذا أمراً عارضاً له نظائر في روايات كثيرة، ولكنه في روايات غالب هلسا يكتسب دلالة مهمة ذلك أن منظور الراوي هو الذي يظهر متشبعاً بكل الأوصاف الحسية والإيروتيكية. وبما أنه هو الذي يتحكم بالأفعال السردية، فإن تلك الأفعال تتشكّل وهي مشحونة بتلك الأوصاف، فمنظور "جريس" ينتج في آن واحد شخصيته المتأزمة جنسياً، والتي غالباً ما تلجأ إلى تخفيف ذلك التأزم باللجوء إلى العادة السرية، والشخصيات الأخرى

التي تتماثل معه في هذا الأمر، ولهذا فإن مناخ الرغبات الجسدية هو السائد والمهيمن، وهو الذي يحدّد مصائر الشخصيات إلى درجة أنه لا يظهر أي رابط يربطها ببعضها سوى رغباتها الجسدية. ولكن المنظور السردي استناداً إلى عملية التمثيل التي يقوم بها، لا يكتفي بهذا الأمر فقط، إنما يتجاوزه إلى أمر الانقسام في الوعي والسلوك اللذين يخصان الشخصيات الرجالية، فتلك الشخصيات تؤدي الأفعال ونقائضها سوية دون أن تشعر بأنها مزدوجة فيما تقوم به، ومعظم شخصيات "سلطانة" يتورطون في مجموعة أفعال تتعارض مع ما يدعونه من وعي، ومع ذلك فهم ماضون في ذلك.

ويمكن اعتبار شخصية "جريس" و"ثلة الشباب الماركسيين" و"طعمة" و"النائب" أمثلة واضحة على هذا الأمر، فادعاء الرقي في الوعي الذهني ينهار بسبب سلسلة متواصلة من السلوك الذي لا يتوافق مع ذلك الادعاء، وهنا يبرع التمثيل السردي في الإحالة على مرجعيات اجتماعية وثقافية جعلت من تلك الازدواجية أمراً واقعاً ومقبولاً ومستقراً، وتبدو الشخصيات منفلتة، وأسيرة غرائزها كلما ظهر في الأفق طيف امرأة، وكأن إشباع الرغبة، دون النظر إلى مقتضياتها، هو السرّ المتحكّم في التكوين الداخلي للشخصيات، وهو أمر نجده بالطبع في الشخصيات النسائية أيضاً. وكأن النص يريد ترجيح بُعد دلالي عام مؤدّاه أن مرجعيات ملتبسة في تشكيلاتها الثقافية والدينية والاجتماعية لا بد أن تفرز نماذج تتضارب في دواخلها المتناقضات، وتقودها الرغبات بمعناها المباشر. والحقيقة فإن الشخصيات في رواية "سلطانة" منقادة لغرائزها بعماء لا تحسد عليه، سواء أتمكنت من إشباعها بالطرق الصحيحة أم غير الصحيحة بما في ذلك اللجوء إلى حالات الاستيهام وأحلام اليقظة وغير ذلك من الطرق.

6. خاتمة.

كشفت النصوص الروائية التي كانت موضوعا للتحليل في هذا الفصل عن الشبكة المعقدة للعالم السردي، فلم يعد البناء التقليدي للحكاية هو المستأثر باهتمام الروائيين، إنما توزع الاهتمام على الحكاية المتخيلة، وكل عناصرها الفنية من شخصيات وأحداث وأزمنة وأمكنة، وتخطّى ذلك إلى قضية المتلقي، كما أتضح أن تداخل مستويات السرد، وتدخلات المؤلفين مباشرة أو عبر الرواة، والإعلان عن أهدافهم وغاياتهم، ورغبتهم في صوغ المادة السردية على وفق ضروب بناء محددة، كل ذلك كان يتسرّب خلل السرد نفسه، مما يفضي إلى أن تكون الحكاية والسياق السردي الحاضن لها، وعلاقة كل ذلك بالمؤلفين والرواة موضوعا تعالجه النصوص الروائية بوصفه وحدة عضوية من المكونات السردية، وهذه التقنية

تمنع حالة الاستغراق القصوى في العالم المتخيل، وتدفع بالمتلقي دائما لمساءلة النص بوساطة الأسئلة المثارة حوله من داخله، وهذه التقنية تكشف إلى كل ذلك أن عملية بناء العوالم السردية لا تتم في حياد وبراءة، إنما هي جزء من عملية التركيب السردي التي يتولى أمرها المؤلفون بوصفها عملية تتوزع على مهمتي رواية الأحداث، والبحث في كيفية تركيبها، وذلك من أخص ما تتميز بها تقنية السرد الكثيف في الرواية.

هوامش الفصل الخامس

1. جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، الدار البيضاء، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، 1989، ص 98 و100
2. جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003 ص130
3. عولج هذا الموضوع في الفقرة(1) من الفصل(4) ضمن الكتاب الثاني.
4. جوليا كرسطيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء، دار توبقال، 1997 ص26.
5. ثربانتس، دون كيخوته، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دمشق، دار المدى، 1998، ج 1: و95 198و270.
6. ديدرو، جاك المؤمن بالقدر، ترجمة عبود كاسوحة، اللاذقية، دار الحوار، 2000
7. أمبرتو أيكو، اسم الوردة، ترجمة احمد الصمعي، تونس، دار التركي للنشر، 1991
8. أنطونيو غالا، المخطوط القرمزي: يوميات أبي عبدالله الأحمر آخر ملوك الأندلس، ترجمة رفعة عطفة، دمشق، دار ورد، 1998
9. فصلنا القول في هذا الموضوع في الفصل السادس من الكتاب الثالث.
10. جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، بيروت، دار الآداب، 1990، ص378 ـ 379
11. م. ن. ص 363
12. م. ن. ص364
13. م. ن. ص42 ـ 43
14. مؤنس الرزاز، أحياء في البحر الميت، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982، ص7
15. م. ن. ص 179 ـ 180
16. م. ن. ص 149 ـ 150
17. مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986، ص 13
18. م. ن. ص 194
19. م. ن. ص 194
20. م. ن. ص 195
21. م. ن. ص 195
22. م. ن. ص 196

23. م. ن. ص 196

24. م. ن. انظر على سبيل المثال ص 252، 263، 282، 289، 360

25. مؤنس الرزاز، اعترافات كاتم صوت، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992، ص221

26. م. ن. ص 221

27. م. ن. ص 224

28. أمين معلوف، صخرة طانيوس، ترجمة جورج أبي إصبع، بيروت، منشورات ملف العالم العربي، 1994

29. أمين معلوف، سلالم الشرق، ترجمة منيرة مصطفى، دمشق، بترا للطباعة والنشر، 1996

30. صخرة طانيوس ص 13

31. م. ن. ص 14

32. م. ن. ص 315

33. م. ن. ص 249

34. م. ن. ص 313

35. سلالم الشرق ص 7

36. م. ن. ص 18

37. م. ن. ص 18

38. م. ن. ص 109

39. غالب هلسا، سلطانة، بيروت، دمشق: دار الحقائق، 1987.

40. م. ن. ص 458.

41. م. ن. انظر على سبيل المثال الصفحات الآتية: 33، 220، 254، 282، 285، 361، 394.

42. م. ن. ص189.

43. م. ن. ص499.

الفصل السادس

الرواية والتركيب السردي

1. مدخل.

أفضى وعي الروائيين المباشر بتقنيات السرد إلى إدماج كثير منها في الأحداث الروائية، ولم تكن هذه الظاهرة جديدة فقد عرفتها الرواية العالمية منذ وقت مبكر، إذ لجأ "ثربانتس" على سبيل المثال، إلى تضمين كتابه "دون كيخوته" قصصا قصيرة، وشاع الأمر في نصوص روائية أخرى كثيرة فيما بعد، وعرف الأمر في الرواية العربية منذ القرن التاسع عشر، نجد أطيافا لذلك عند خليل الخوري، والبستاني، وجورجي زيدان وسواهم، وتطوّر الأمر مع تطوّر النوع الروائي في الأدب العربي الحديث، ولعل أكثر ما عرف من ذلك ما يتصل بالتركيب السردي للنصوص الروائية، فلم يكتف المؤلفون بالعمل على إقامة عالم تخيلي بالسرد الأدبي، إنما عمدوا إلى إظهار وعيهم بالكيفية التي تقام فيها تلك العوالم، ولهذا صارت النصوص الروائية بحدٍّ ذاتها مجالا تتردّد فيه الإشارات حول الرواة، وأدوارهم، وعلاقاتهم بالمؤلفين، ومدوّنة الرواية العربية بعد منتصف القرن العشرين تعجّ بكل ذلك، كما أشرنا إلى ذلك في بعض الفصول من قبل، بما يشكل مظهرا فنيا أساسيا من مظاهر السرد فيها.

2. البحث عن مخطوط والتناوبات السردية.

استأثرت عملية تركيب النص الروائي باهتمام كبير في رواية "سابع أيام الخلق"[1] لـ"عبد الخالق الركابي" إذ قدّم المؤلف ـ الراوي خطة محكمة وشاملة؛ تعنى بكل الإجراءات الخاصة ببناء الرواية التي يعمل عليها، وتحمل العنوان نفسه، فيلجأ إلى وصف عمله الفني، وهو يعيد تشكيل المرويات والمدوّنات التي تؤلّف لبّ المادة السردية. وعلى الرغم من التداخل بين الأجزاء المعنية بتوصيف عمل المؤلف ـ الراوي، والأجزاء التي يمكن اعتبارها مادة "حكائية" أصلية، فإن التدقيق يكشف بوضوح وجود مستويين سرديين، أولهما: يعنى بتتبع علاقة المؤلف بمادة روايته، بما في ذلك طبيعة تلك العلاقة من نواحي أساليب البناء والمنظورات السردية. وثانيهما: الاهتمام بتلك المادة التي يشكّل قوامها

مخطوط "الراووق" الذي مر بمرحلتين أساسيتين: شفاهية وكتابية، فنص "سابع أيام الخلق" ما هو إلا عملية الدمج بين مادة "أولية" وطرائق تركيبها. ومن هذه الناحية، فالرواية تتفرّد بين الروايات في العربية التي تعنى بـ "مخطوط" وبكيفية إعادة دمجه في نص روائي، ذلك أن ما يشغل المؤلف ـ الراوي إنما متابعة تاريخ المخطوط ونسبه من جهة، وجعله موضوعاً لرواية من جهة أخرى.

هذه العلاقة التي تربط المؤلف ـ الراوي بمادته السردية، تمكّنه من كشف كل ما يريد تقديمه من آراء بصدد بناء الرواية، ووصف الأحداث، والشخصيات، والتقديم، والتأخير، والتقطيع، والتعليق، فضلاً عن حرية غير محدودة في النقاش حول كل الموضوعات المتصلة بالفن الروائي، ولا تفتقر هذه الرواية إلى شيء من ذلك، ذلك أنها تورد آراء لـ "باختين" و "بورخيس" حول فن الرواية، وتقتبس أفكار كبار المتصوّفة مثل "عبد الكريم الجيلي" و "ابن عربي". وتقدّم تحليلات حول كتاب "ألف ليلة وليلة". وعموماً فالسرد فيها يحرّر النص تماماً من كل حرج متّصل بما كانت الرواية التقليدية تعتبره خروجاً على سياقات الحكي؛ لأن المؤلف يستعير قناع الراوي، ويصبح مصدراً للمعرفة بكل الخبايا والأسرار الخاصة بمرجعيات النص وخلفياته، والأسلوب الأكثر ملاءمة لعرضه أمام المتلقّي. وباعتبار أن هذا هو الأمر الذي يتمركز حوله اهتمام المؤلف ـ الراوي، فإننا نجد أنه يصبح الموضوع الرئيس والمهيمن في هذه الرواية، فمؤلفها الذي يمارس دور الراوي والبطل لا يشغله شاغل إلا البحث عن مخطوط ثم العمل على إعادة إنتاجه سردياً في نص روائي.

كان عبد الخالق الركابي قد أُخذ من قبل بفكرة المخطوط وكتب عنها، ومما أصدره من قبل حول ذلك رواية بعنوان "الراووق" [(2)] وهي تحمل عنوان المخطوط ذاته الذي يشكل محور روايته "سابع أيام الخلق" وانهمك في هذا الموضوع في أكثر من رواية، لكنه في رواية "الراووق" كان دشن لظهور المخطوط الذي يعنى بوصف عشيرة "البواشق" ودور كل من "السيد نور" و "ذاكر القيم" في تدوين المرويات الخاصة بتلك العشيرة على خلفية عريضة من الأحداث التاريخية للعراق الحديث. أما في هذه الرواية فهو يبحث في الأصول الشفوية لذلك المخطوط، وانتقاله إلى طوره الكتابي، ثم حظر رواية أجزاء منه، وسعي المؤلف ـ الراوي إلى استكمال كل مروياته ومدوناته، وبالنظر إلى كونه نصاً مفتوحاً، فكل محاولة تسعى إلى ذلك ستواجه بصعاب لا يمكن حلها. إلى درجة لا يتحقق فيها الكمال إلا بشيء من النقص[(3)]، ولهذا فإن محاولة المؤلف ـ الراوي التي تمثلها رواية "سابع أيام الخلق" يمكن اعتبارها من ناحية فنية محاولة سابعة سبقتها ست من قبل لرواية مخطوط "الراووق".

يحسن بيان نوع العلاقة التي تربط المؤلف ـ الراوي بـ "المخطوط" فتلك العلاقة تكشف المتاهة المعقّدة التي تشكّل العالم الفني لهذه الرواية. وكما أشرنا من قبل، فإن جزءاً كبيراً

من النص يخصّص لوصف علاقة المؤلف ـ الراوي بمادته السردية، وفي إشارة دالة تأتي تدخلاته تحت عنوان "كتاب الكتب" وهي سبعة فصول متتالية تأتي على شكل "أسفار" تبعاً لتعاقب حروف كلمة "الرحمن" وفي هذه الأسفار السبعة يفصّل المؤلف ـ الراوي بدقّة وجهة نظره في كيفية الإفادة من مخطوط "الراووق" في عمل روائي خاص به. ويتخلّل ذلك بحث المؤلف عن الأجزاء الناقصة من المخطوط، وتطوراته عبر الزمن، وكل ما يتصل به. على أن هذه الأسفار التي تسند روايتها إلى المؤلف ـ الراوي لا تأتي متتابعة دفعة واحدة، إنما تتخلّلها فصول أخرى وهي على نوعين، أولها "إشراقات" وثانيها "كتب" فالإشراقات، هي المرويات الشفاهية للمخطوط التي قام بها كل من "عبد الله البصير" و "مدلول اليتيم" و "عذيب العاشق" وتمثل ثلاث مراحل على التوالي مر بها شفوياً مخطوط "الراووق". أما "الكتب" فهي المدوّنات التي قام بها "السيد نور" و "ذاكر القيم" و "شبيب طاهر الغياث" وهم على التوالي المدوّنون الثلاثة الذين نهضوا بمهمة تدوين تلك المرويات، لكن تسلسل ورود الكتب يأتي معكوساً فمدوّنة "شبيب طاهر الغياث" تأتي أولا، ثم مدوّنة "ذاكر القيم" وأخيراً مدوّنة "السيد نور".

الترتيب التصاعدي للإشراقات والترتيب التنازلي للكتب له معنى في سياق النص، فهو محاكاة لما يراه المتصوّفة من مراحل المعرفة الإلهية والبشرية، ذلك أنهم يرون أن معرفة الله بذاته تتدرّج من الأحدية إلى الهوية إلى الأنّية، وعلى غرارها تتدرّج معرفة المتصوّف في الإشراق من إشراق الأسماء إلى إشراق الصفات إلى إشراق الذات. وهو ما أشار إليه عبد الكريم الجيلي في كتابه "الإنسان الكامل" الذي يرد ذكره في النص، بل إن ذاكر القيم "كان قد دوّن الجزء الخاص به من المخطوط على الصفحات البيض من كتاب "الجيلي" وبالضبط في تلك الصفحات التي يتحدّث فيها الجيلي عن مراتب المعرفة المشار إليها. وعلى هذا فإن المؤلف ـ الراوي سيتبع تلك المراحل الثلاث "التي تخرج بها الذات من إطلاقها إلى مسرح الوجود، حيث سأتتبع عروج شخصياتي الروائية صعوداً نحو المؤلف، وعروج المؤلف بدوره نزولاً نحو تلك الشخصيات، ليدرك الطرفان وحدتهما على صفحات هذه الرواية: فما كان موجوداً في ذهن الروائي بالقوة ـ أخيلة، صور، أفكار، تعينات ـ سيتحقّق في الرواية على شكل حروف وكلمات"[(4)].

يؤكد المؤلف ـ الراوي المماثلة بين البناء الداخلي لمتحف مدينة الأسلاف الذي يجمع كل ما له علاقة بأسلافه من البواشق" والبناء السردي لمخطوط "الراووق" بمروياته ومدوّناته، وتأخذ المماثلة بعداً رمزياً، حينما يشار إلى أن المكتبة تحتل الموقع الأفضل والأكثر علواً، لأنها "تمثل العقل، فيجب أن توضع في أفضل القاعات وأعلاها، شأن موقع الرأس في جسد الإنسان"[(5)] باعتبار أنها تتضمن كل التعبيرات الرمزية للأسلاف، بما في ذلك

مخطوطات "الراووق" الكثيرة. وبقياس مناظر فإن "سابع أيام الخلق" ستكون شأن المكتبة، إنها تمثل الخلاصة الأكثر أهمية ـ ولكن ليس النهائية ـ لمخطوط "الراووق".

لكن الحديث عن تنوّع المكتبة وتنوع الأساليب التعبيرية للمخطوط. يخفي نوعاً من الوحدة فيهما، فلا يصار إلا الحديث عن المخطوط، فكل الأشياء الأخرى: الكتب، المخطوطات، الآثار تتوارى بإزاء هيمنة المخطوط بوصفه أثراً وفكرة. ومع أن المؤلف ـ الراوي يتحدّث عن تنوع الأساليب وتداخل المنظورات، ويستعير رأياً لـ "باختين" يقول فيه "أسلوب الرواية هو تجميع لأساليب، ولغة الرواية هي نسق من اللغات" يضعه على لسان صديقه الشاعر، وعلى غراره يرى بأن روايته "تكمن في الأشياء المتنافرة: نصوص شفوية، ووثائق تاريخية، وكتابات عرفانية وأُخر أدبية"[6] فإن وحدة الأسلوب التعبيري لـ "سابع أيام الخلق" تنقض تلك الفكرة؛ ذلك أن فصول الرواية، بما في ذلك ما ينسب إلى رواة شفويين أو مدونين، لا تختلف في صياغاتها عما يفترض أنه منسوب إلى المؤلف ـ الراوي، والإشارات التي ترد في تضاعيف مرويات "عبد الله البصير" و "مدلول اليتيم" و "عذيب العاشق" حول الطابع الشفوي للمرويات، مثل "قال الراوي" لا تعمق الاختلاف والمغايرة بين النصوص الشفوية والمدونة والمكتوبة الخاصة على التوالي بالرواة الثلاثة الأول ثم بالمدوّنين الثلاثة اللاحقين وأخيراً بالمؤلف ـ الراوي. فوحدة الأسلوب تشمل كل النصوص، ولا تمنح نوعاً من التفرّد الخاص في التعبير والصياغة والأسلوب لكل جزء من أجزاء النص، كما كان يطمح المؤلف ـ الراوي إلى ذلك، ولهذا لا تظهر "سابع أيام الخلق" بوصفها تجميعاً لأساليب، ولا مزيجاً من الأشياء المتنافرة.

ولو تتبعنا صراع الأساليب السردية في تركيب النص الروائي في رواية "أنت منذ اليوم"[7] لتيسير سبول لوجدنا السرد يتناوب فيها بين مستويين: ذاتي مباشر يمثله المنظور السردي لـ "عربي" الشخصية المركزية في الرواية، وموضوعي غير مباشر يمثله المنظور السردي لراو عليم، يتصف أحياناً بالحياد والموضوعية في تقديم الأحداث، وهو يستعين بضمير الغائب، وينحاز أحياناً إلى "عربي" حينما تؤطر رؤيته الموضوعية رؤية "عربي" الذاتية، وهذا التنازع بين الرؤيتين السرديتين يمتد طوال فقرات الرواية التسع المتتابعة التي تحتوي ثمانية وخمسين مشهداً سردياً، وهي فقرات تختلف في عدد المشاهد، فالأولى تتضمن ثلاثة عشر مشهداً، فيما الأخيرة تتكوّن بكاملها من مشهد سردي طويل مركب، وبغية حصر الفقرات والمشاهد السردية وصيغها الذاتية والموضوعية ارتأينا أن نضع مسرداً تفصيلياً لكل ذلك، نسعى من خلاله إلى استكشاف طبيعة التداخلات السردية ومستوياتها في تركيب هذه الرواية.

الفقرة	1	2	3	4	5	6	7	8	9
عدد المشاهد	13	11	3	10	8	5	2	5	1
مشاهد السرد الذاتي	6	1	1	7	2	3	2	2	1
مشاهد السرد الموضوعي	7	10	2	3	6	2	x	3	x

يكشف مسرد الرؤى السردية أن هنالك خمسة وعشرين مشهداً سردياً يعتمد الرؤية الذاتية لـ"عربي" وهنالك ثلاثة وثلاثين مشهداً يعتمد الرؤية الموضوعية، من مجموع مشاهد الرواية البالغة ثمانية وخمسين مشهداً، وهذا الرصد يظهر أن نسبة مشاهد السرد الذاتي المئوية إلى مجموع مشاهد الرواية هي 44٪ فيما تبلغ نسبة مشاهد السرد الموضوعي المئوية إلى مجموع المشاهد 56٪. وهذا يؤكد أن هناك اقتساماً للرؤيتين فيما يخص السرد وتركيب مادة الحكاية، وكما يتضح فالرؤية الموضوعية استأثرت بنسبة أكبر من التواتر مقارنة بنسبة الرؤية الذاتية، لكن ذلك الاستئثار لم يقلّل أبداً من فاعلية الأخيرة، ليس للفارق الضئيل في النسبة بينهما، إنما لأن الرؤية الذاتية تقترن مباشرة بالشخصية المركزية وهي "عربي" الذي يقوم بمهمتين مزدوجتين: مهمة كونه راوياً ومهمة كونه بطلاً تتمركز حوله الأحداث، وتتكون من مجموع الأفعال التي تصدر عنه.

اقتسام الرؤيتين السرديتين للمتن جعلاه نهباً لـ"عربي" و"الراوي العليم" وفيما كان الأول يستدعي الماضي، ويفجر أحداث الحاضر، يقوم الثاني برسم الحدود الخارجية لها، مانحاً إياها صفة الموضوعية، وكل ذلك جعل الوقائع مشحونة بالتوتر؛ لأنها تقدّم عبر منظورين مختلفين، وكان لتقسيم المشاهد بين الرؤى الذاتية والموضوعية أثر فاعل في بثّ الحركة والتوتّر في النص، ذلك أن المشاهد لا تتوالى حسب وقوعها في الزمان، إنما حسب أهميتها في منظور الراوي ذاتياً كان أو موضوعيا، ولهذا اتسمت بالتداخل، فكل مشهد مختلف عن سابقه ولاحقه في الرؤية والصيغة، وأفضى هذا الترتيب إلى تكسير نسق السرد الذي بدا أنه يستجيب مرة لرؤى "عربي" الذاتية، ومرة أخرى للرؤى الموضوعية التي يضيفها الراوي العليم، فكأن الداخل والخارج يتداخلان ويتصادمان معاً، وفي آن واحد في شخصية البطل.

تترشّح الحكاية كما هو معروف عن نسيج الخطاب، وتتكوّن في السرد التقليدي من أحداث تنتظم معا لتكون سلسلة أفعال دالة مرتبطة بشخصيات ولها دلالة ما، أما "الحكاية" في رواية "أنت منذ اليوم" فإنها، بسبب تنكب صيغ السرد للأساليب التقليدية، ظلت أشبه بوقائع متناثرة لا ينتظمها خيط، إنما تتشظى في ذاكرة الشخصية المركزية، وفي منظور

الراوي العليم، والمتلقّي وحده هو الذي يستطيع تركيب عناصرها، ليس اعتماداً على معطيات السرد كما تجلّت في الخطاب، إنما من خلال إيجاد سياق خاص يراعى فيها التسلسل الزمني للوقائع المتناثرة، ولتوضيح ذلك سنحاول أن نقدّم محاولة لتنظيم جزء من "الحكاية" كما تجلّت في الرواية، آخذين الفقرة الأولى فقط بمشاهدها الثلاثة عشر المتداخلة، ثم يصار بعد ذلك إلى تعميم الأمر على الراوية كلها.

تتركب الفقرة الأولى من الرواية، كما أسلفنا القول، من ثلاثة عشر مشهداً سردياً، لا ينتظمها سياق زمني، إنما يحتضنها سياق الخطاب عبر تنضيد المشاهد جنباً إلى جنب دون مراعاة صيغ الترتيب الزمني المتعاقبة، فبعض المشاهد ينتمي إلى الماضي البعيد المتصل بطفولة "عربي" مثل المشاهد (1، 2، 3، 5، 8، 12) وأخرى تنتمي إلى الماضي ولكن الأكثر قرباً، فهي تتصل بشباب "عربي" وهي المشاهد (7، 10، 11) أما المشاهد السردية (4، 6، 9، 13) فهي تعاصر زمن الوقائع الآنية تقريباً، وإن كان المشهد الثالث وهو الأخير الذي يدور في حانة أبي معروف هو الذي يفجر تلك المشاهد ويستدعيها إلى ذاكرة "عربي" وهكذا يمكن ضبط تعاقب المشاهد باعتبارها وقائع تتضافر لتكون المتن في الفقرة الأولى على النحو الآتي: عربي يتذمر من قتل أبيه القطة(1) ثم يؤذن للعشاء(2) فيجد نفسه مع أبيه على مائدة العشاء دون شهية(3). وفي وقت آخر، يجد القطة وقد قطع رأسها وسلخ(5) ثم يتذكّر كيف كان يصلّي(8) ويستحضر واقعة يظهر فيها أبوه وهو يضربه(12) وتمر مدة زمنية طويلة يكون خلالها "عربي" أصبح شاباً، ويكون شاهداً على عودة أخيه منكسراً من حرب لا نصر فيها(7) ثم يظهر في مشهد آخر وهو يقرأ في التاريخ عن موقف الإمام علي(10) ويقرر الانتماء إلى الحزب(11) وهو في عنفوان شبابه. وتتوالى المشاهد في الزمان، لتصل بنا إلى زمن قريب من تاريخ وقوعها، فيظهر "عربي" في الجامعة بصحبة "صابر" في المشهد(4) ثم وهما يغادرانها معا إلى حانة أبي معروف(6) ثم وهما يتحدثان عن عائشة وأخت صابر(9). وأخيراً وقد ثملا بفعل الخمر وسط حانة أبي معروف(13).

لو نظرنا إلى ترتيب المشاهد في الخطاب لوجدناها مختلفة، إذ لا يراعى التتابع الزمني الذي لمسناه في الترتيب الزمني، فالمشاهد في الخطاب توضع جنباً إلى جنب، مراعاة لعلاقات سردية وليس لعلاقات منطقية ـ سببية، ويكون ترتيبها على النحو الآتي: يستذكر "عربي" قتل أبيه القطة(1) ويسمع بعد ذلك آذان العشاء(2) وتجمعه مائدة العشاء مع أبيه، فيعرف أن سبب قتل القطة إنما يعود لأنها أكلت جزءاً من اللحم(3) ثم يخرق التتابع الزمني بعد ذلك، فإذا بـ"عربي" و"صابر" في الجامعة(4) ويتذكر القطة وقد قُطع رأسها وسُلخ(5) ويغادر مع "صابر" الجامعة إلى حانة أبي معروف(6) ويتذكّر صورة أخيه المحارب

وقد عاد منكسراً من الحرب(7) ثم تأخذه الذاكرة إلى الماضي البعيد حينما كان يؤدي صلواته وهو طفل يافع(8) ثم يعود إلى الحاضر، وهو منهمك بحديث مع "صابر" عن "عائشة" ابنة صاحب المنزل الذي يقيم فيه(9). ولكن الذاكرة سرعان ما تعود به إلى أيام الشباب حينما كان يقرأ عن جهاد الإمام علي(10) ويتذكر واقعة الانتماء إلى الحزب(11) ومرة أخرى يتذكر واقعة أقدم وهي ضرب أبيه له(12). وتختتم الفقرة بالمشهد(13) وفيه يظهر "عربي" و"صابر" وقد ثملا بفعل كثرة تناول الخمر في حانة أبي معروف. وبذلك تنتهي الفقرة الأولى من الراوية. وبهدف توضيح درجة الاختلاف بين ترتيب المشاهد السردية، كما وردت في الخطاب، وترتيبها كما جاءت في الزمان، يحسن بنا إدخالها في جدول يكشف مقدار الاختلاف بين الترتيبين، وذلك يخدم التحليل السردي الذي يهدف إلى كشف طبيعة البنية السردية في هذه الرواية، وطريقة تركيب الحكاية.

ترتيب المشاهد في الخطاب	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
ترتيب المشاهد في الزمان	11	2	3	4	8	12	7	10	11	4	6	9	13

يكشف الترتيب المتعاقب في كل من الخطاب والزمان اختلافاً كبيراً بينهما، ولهذا الاختلاف نتيجة غاية في الأهمية، ذلك أن الترتيب في الخطاب لا يهدف إلى بناء "حكاية" تقليدية، إنما يهدف إلى تكوين "حالة" متوترة لا تولي للترتيب الزمني أهمية كبيرة، إنما تجمع المشاهد والمواقف لتكشف الحالة النفسية المتأزمة للشخصية الرئيسة في الرواية، وقد قوى هذا الاتجاه وعزّزه خضوع المشاهد السردية لمنظورات مختلفة ذاتية وموضوعية، الأمر الذي عمق حالة التوتّر إلى أقصاها في الفقرة الأولى من الرواية. وعلى غرار هذه الفقرة يطرد بناء الفقرات اللاحقة، فتتداخل الأزمنة والأمكنة، وتتحوّل الشخصيات في مواقفها ورؤاها لتفضي المشاهد الثمانية والخمسين التي تتكون منها فقرات الرواية التسع إلى أبنية سردية خاصة قوامها عدم مراعاة عنصري الزمان والمكان، كما عُرفا في البناء التقليدي للسرد الأدبي، إنما وظفا توظيفاً جديداً منح الرواية بنية سردية متفرّدة تستدعي قراءة ينصرف الاهتمام فيها إلى السياقات الخطابية من ناحية، وإلى السياقات الزمنية من ناحية أخرى، ثم الخلوص إلى تركيب تلك السياقات في وحدة منتظمة، متداخلة ومتماسكة.

3. المفارقة السردية والتحولات الدلالية.

لكن السرد قد يستفيد من المفارقة الساخرة في تركيب النص كما نلمس ذلك في رواية "إميل حبيبي "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"[8]. تبدأ المفارقة من

التسمية التي توجّه الأحداث وتضفي عليها دلالات متصلة بتلك المفارقة، ويلاحظ أن التضاد الدلالي في اسم الشخصية الرئيسة ولقبها، يظل طوال النص يضخ سلسلة من المعاني المترابطة التي تعمق دلالة المفارقة، وتوزعها على سائر العناصر الفنية التي يتركب النص منها، فالثنائية الكامنة في اسم "سعيد أبي النحس" بطرفيها الدالين على "السعادة" و "النحس" تتعمق في اللقب "المتشائل" الذي هو نحت لفظي من "المتشائم" و "المتفائل".

ولا يترك الراوي ـ وهو البطل نفسه سعيد أبي النحس المتشائل ـ الفرصة تفوت منه، إذ سرعان ما يجعل الظروف التي دفعت باللقب ليكون علامة مميزة لأسرته جزءاً من السرد الذي يقوم به؛ فعائلته عرفت بأنها تتفاءل بالمصائب التي تحل بها، لأنها تعتقد بوجود مصائب أكبر نجت منها، وعلى هذا فما أن تحل كارثة ما بالعائلة، إلا وتقبلها، لأن ثمة أخرى أثقل وطأة كان يمكن أن تحلّ بها. وهكذا بدأت تتقبل كل شيء باعتباره أهون من غيره. الأمر الذي جعلها ولائية وامتثالية تسارع إلى تفسير كل حادثة بما يوافق منظورها المتشائل الذي يدمج بين المعنيين ليرجح في نهاية الأمر معنى مقصوداً.

ضمن هذا الأفق الدلالي يتنزل اسم البطل ـ الراوي ولقبه، وتتنزل أيضاً ـ وهذا هو المهم ـ كل أفعاله التي تشكل المتن الحكائي في الرواية، لكن اللغة، بوساطة التورية والمواربة والتضاد اللفظي والترميز والإيحاء، تقلب المقاصد المباشرة للأحداث إلى نقيضها، ففيما تقدم الأحداث المروية بضمير المتكلم صورة "المتشائل" المتذللة والولائية، فإن لغته الساخرة وتفسيراته والمواقف التي يتعرّض لها، تسرّب في ثنايا النص مقاصد مضادة، فالفكاهة السوداء تفضح سطحية العلاقات بين الراوي والشخصيات التي يقوم بخدمتها، وهي سخرية مرة يزداد إيقاعها حضوراً كلما بالغ الراوي في تقديم خدماته، وعبر هذه اللعبة السردية ـ اللغوية يقوم السرد بتمثيل جانب من أحوال العرب الذين بقوا في فلسطين، ولم يغادروها إلى الشتات، ذلك أن العرب "الباقية" يختزلون إلى كائنات هامشية، فيقوم السرد بتمثيل شرائح مختلفة من أوضاعهم، وعلاقاتهم، ومصائرهم من خلال عيني الراوية ـ البطل أبي النحس. ولعل هذا هو السبب الفني الذي جعل من غياب "الحكاية" في النص أمراً واضحاً؛ فالحكاية الحقيقية هي الخلفية الممثلة سردياً، والتي لا تظهر إلا أمشاج منها لتضيء أحوال "المتشائل" في رحلته الوعرة والمتقلّبة والصعبة للبقاء في أرضه.

تربض الحكاية بعيداً، شبه متوارية، تدل عليها أفعال "المتشائل" وتنير بعض أطرافها، لكنها تظل محتجبة وعصية، لأن النص يعنى بالدال (=سعيد أبي النحس المتشائل) من أجل أن يحتفي بالمدلول (=حكاية العرب الباقية) مجازياً ورمزياً. ومن وجهة نظرنا، فهذا هو السبب في كون اللغة تدل على غير ما وضعت له في خطاب المتشائل، كما أن السرد، وهو

يركب الأحداث بحرية تامة، ضمن مستويات زمنية متعدّدة أسهم في إثراء هذا الأمر، فالصيغة التراسلية تعطي الراوي فرصاً كثيرة لأن ينتقي جملة من المواقف ويرسلها ـ من الفضاء ـ إلى مروي له يكشف عن نفسه في الفقرة الأخيرة من الرواية، فيفضح سرّ الراوي ولعبته السردية الإيهامية، فإذا بالبعد الدلالي الذي كانت التورية تغنيه طوال النص يزداد غنى وعمقاً، فكل فرد من العرب "الباقية" بسبب الإقصاء والنبذ والقهر والإكراه، يمكن أن يكون مثل أبي النحس، تُفهم أفعاله ضمن نسق دلالي معين، ثم يمكن أن تُفهم على النقيض ضمن نسق آخر، دون أن يعني ذلك ازدواجاً في الموقف، فما يريد السرد تأكيده ـ عبر التمثيل والإيحاء ـ هو تضخيم المفارقة الساخرة التي تأتي بها الأدوار المختلفة، التي تمارسها الشخصية داخل عالم يقوم على الغش والخداع والخوف، لا تضاء فيه إلا نجوم مثل "يعاد" و"باقية" و"ولاء" و"سعيد" . إلى ذلك فإن الأسلوب الاعترافي المباشر الذي يستعين به الراوي للتعبير عن حاله، دون تردّد، يشكّل بحد ذاته علامة مميزة في السرد العربي الحديث، كونه يحرص طوال النص على إقامة توازن بين ما يقوله وما يقصده، بين ما يقوم به وما كان يريد القيام به، إنه أسلوب مبتكر من السرد ينفي ما يثبت، ويهدم ما يبني، في نوع من المواربة والتخفّي، لأنه يريد أن يتخطّى الوقائع المباشرة إلى الإيحاء بها.

تنتظم كل الوقائع المكوّنة للحدث في الرواية ضمن مستوى زمني يقع في الماضي، ف"سعيد أبي النحس المتشائل" يبعث برسائل تتحدّث عمّا جرى له، وضمن ذلك المستوى يتحرّر الراوي من قيود التتابع التقليدي للوقائع، فيستعين بتقنيات سردية لتنظيم زمن تلك الوقائع، ومنها الاسترجاعات الكثيرة التي تتخلّلها سلسلة من الاستباقات، فالتناوب في استعمال هاتين التقنيتين يضفي على السرد حيوية واضحة، ومع أن الراوي يمضي في عرض تجربته الارتحالية، لكنه يسترجع وقائع، ويستبق أخرى، فكأنه خيط ناظم لهذه وتلك يوازي بينها، ثم يجعلها متعاقبة، أو متداخلة حسبما يقتضيه السياق، وحينما يتدخّل المروي له يكون تراكم تلك الوقائع قد أفلح في إضاءة أمرين يمثلان مركز الاستقطاب الدلالي للنص، وهما: شخصية البطل الولائي والمنكسر، وقد اندرج في سياق جملة من الأحداث التي جعلت سلوكه الامتثالي غير مقصود بالسلبية لذاته، إنما لكشف التماسك السرّي الذي يحكم العرب الباقية من الداخل، فكأن طبائع الأشياء لا تتكشّف إلا بما هو مختلف عنها ف"المتشائل" بانهياراته الداخلية كشف ـ وهو الراوي ـ ضمنياً عن قوة العرب "الباقية" .

وهذا الأمر بذاته يقود إلى الآخر، وهو أنه على خلفية هذه السلسلة من الوقائع تظهر شبكة صراع بين سلّمين من سلالم القيود المتحكّمة والموجّهة لكل النسيج الدلالي في النص، وقوام تلك الشبكة تعارض نسقين ثقافيين وأخلاقيين وسلوكين: نسق خاص بالعرب الباقية، وقد اختزل إلى تطلّعات مكبوتة وأحلام سرية، ونسق خاص بأعدائهم الذين استولوا

على أرضهم وتاريخهم، وهو نسق عبّر ـ في النص ـ عن نفسه بالقوة والعنف لطمس كل معالم النسق الأول، فخلف الغلالة الشفافة لمرويات سعيد أبي النحس المتشائل، الفكهة والساخرة والبسيطة، يمور نزاع مرير وقاس بين مرجعيتين متعارضتين على مستوى الثقافة والتاريخ والانتماء.

ولكن هذه المستويات التي تتعارض بفعل المفارقة الساخرة في رواية "إميل حبيبي" نجد لها نظيرا ذا معنى آخر في رواية "حدّث أبو هريرة قال" لـ "محمود المسعدي" [9] التي تحتشد بالرواة والشخصيات، وهي تتبادل أدوارها بالفعل مرة وبالرواية مرة أخرى، كما لاحظنا ذلك في رواية "الوقائع الغريبة". تبدأ الأحداث بوصف يعبّر عن استقرارها، وذلك يعود إلى ثبات العلاقات السردية بين أبي هريرة وعالمه، فهو ينتظم في عالم ساكن وخامل، وعلاقته بمكونات ذلك العالم تقوم على التسليم بكل شيء، واليقين بصواب الأمور، فأبو هريرة خرزة في خيط طويل مشدود بقوة عليا ـ شأنه في ذلك شأن المتشائل ـ ومعنى وجوده يتجلّى في إخلاصه الداخلي لتلك القوة، وفي الحفاظ على انتظامه في ذلك الخيط، إلى أن يقوده صديق له لاكتشاف الجنة الأرضية، وبذلك يكون "البعث الأول" الذي من أول أسبابه المضمرة ليس الاندهاش والرغبة في تلك الفردوس المغرية التي قاده صديقه إليها، إنما الاكتشاف المفاجئ الذي أعقب ذلك، وكان من نتيجته؛ السؤال عن سرّ انتظامه الأعمى في ذلك الخيط، وقبوله سلطة تلك القوة الغامضة، فمعنى البعث هو مغادرة "مكة" والالتحاق بالصديق إلى تلك الفردوس، ومنذ هذه اللحظة تتغير علاقة أبي هريرة بالعالم، وتتغير العلاقات السردية داخل النص، لم يعد أبو هريرة قادراً على تقبّل عالمه، فيهجره، وبذلك يدخل إلى التاريخ، فقبل "البعث الأول" لم يكن سوى وهم، وتابع، وقنوع، ومقود، وبعده أصبح حقيقة، ومتبوعاً، وسائلاً، وقائداً، ولهذا فالنص يبدأ بالبعث في إشارة واضحة إلى طمس حياة أبي هريرة قبله.

يبدأ التاريخ حينما يكتشف أبو هريرة نفسه وعالمه، وبذلك يكتشف فردوسه، وتكون "ريحانة" دليله إليها، وسرعان ما يستبدل بعبادة تلك القوة العليا، عبادة "أساف" و "نائلة"، وهذا الأمر يجعله ينتقل إلى عالمه الفردوسي الجديد، وينخرط في طقس اللذة الجسدية برفقة "ريحانة" التي يبدأ تاريخها الجديد من لحظة اللقاء بأبي هريرة، وكل منهما يهمل عالمه الأول، ويعلن أن ولادته الحقيقية تبدأ من هذا اللقاء ـ الاكتشاف، ثم يخوضان معا تجربة اكتشاف الجسد، في فضاء وثني ينطق كل ما فيه بالانتماء إلى الحياة، ويتبع ذلك تغير في علاقة أبي هريرة وريحانة بالعالم الذي لم يعد مستقراً للسكون والخمول، إنما مضمار للرحيل والتجربة والاغتراب واللذة والشك.

يحرر البعث ـ الاكتشاف "أبا هريرة" و "ريحانة" من أسر الوهم، ويدلهّما على الفردوس،

وهذا التحوّل الخطير، يتبعه ويرافقه تحوّل شامل في كل عناصر السرد الأخرى ومكوّناته، ففيما يخص عناصر السرد تتغير المادة الحكائية، فالحدث يتقطع شذرات متناثرة من الوقائع، والزمن يُركّب من فوضى التداخلات الاسترجاعية والاستباقية، كما هو الأمر في رواية "أنت منذ اليوم" ويصبح المكان محطات لانهائية لرحيل دائم يقوم به أبو هريرة في عالم مملوء بالشخصيات التي ترافقه، قبل أن يتركها ويقبل برفقة غيرها، وحيثما حلّ، وأينما ارتحل، يكون موضوعاً لمرويات كثيرة يقف خلفها رواة يسندون أخبارهم، ويدققون في تتبّع خطاه، أما فيما يخص مكوّنات السرد، فإن أساليبه تتعدد بين الإخبار والوصف في مشاهد من السرد الذاتي، وأخرى من السرد الموضوعي، ذلك أن الرؤى الذاتية والموضوعية تقتسم السرد بالتساوي، الأمر الذي يضفي تنوعا وحركة على مسار الأحداث وتركيبها، وفي كل ذلك يوظّف المسعدي الإمكانيات السردية للإسناد، ويستفيد منها في روايته، فالإسناد يوهم بصحة الخبر، ومشاكلة الواقع، ويعفي على آثار الصناعة والوضع[10].

وهو في "حدّث أبو هريرة قال" كان تقنية ناجحة ليس في كشف إمكانية الإفادة من الإسناد كوسيلة سردية أساسية في المرويات السردية القديمة، إنما ـ وهذا هو المهم ـ في إضفاء التقطيع والربط بين الأحداث كلما اقتضى الأمر ذلك، بما يجعل السرد يتجاوز المعضلة التقليدية الشائعة في فن الرواية، وهي: التعاقب التدريجي للأحداث استناداً إلى علاقات سببية ومنطقية، وهذه التقنية جعلت من النص سلسلة من الأغطية والطبقات، فكلما أزيل غطاء ظهر آخر، وكلما حفرت طبقة بانت أخرى جديدة، وذلك يؤدي إلى تنوع المادة الحكائية وتشعبها، فالرواة يتناقلون تلك المادة فيما بينهم، بوصفها جزءاً من عالمهم وتجاربهم، وسرعان ما يظهر آخرون يضفون عليها من رؤاهم وانطباعاتهم وخبراتهم وأحكامهم ما يرونه ضرورياً، ومن ذلك أن أبا هريرة نفسه يكون راوياً في أحاديث "البعث الأول" و"الوضع" و"الطين" و"الحكمة" وخلال ذلك وبعده، تظهر مرويات "أبو المدائن" و"ريحانة" و"أبو سعد" و"حرب بن سليمان" و"كهلان" و"هشام بن أبي صفرة" و "مكين بن قيمة السعدي" وغيرهم من خاصة أبي هريرة الذي أصبح نافذة يطلون من خلالها على عالم مملوء بالحركة والترحال والمتعة.

الصلة بين السرد والمتعة والبحث والاكتشاف وعلاقة ذلك بتركيب المادة السردية تتّخذ شكلا آخر في رواية "دار المتعة"[11] لـ"وليد إخلاصي" فإذا كان البحث في "الوقائع الغربية" و"حدّث أبو هريرة" زرع المفارقة الدلالية في صلب تركيب المادة الحكائية، فالبحث في هذه الرواية يقترن بالكشف والفضح، هو بحث عن الأب، واكتشاف للعالم، وفضح للسلطة. وهذه الركائز الأساسية يحاول البطل المتنكر "جواد" أن يدمجها سوية، لتأخذ عودته إلى المدينة، بعد غربة دامت عشرين سنة، دلالة رمزية خاصة بالبحث عن المخفيات

والمطمورات من الأسرار في مدينة يقتسم السلطة فيها مكانان: دار الحاكم، ودار المتعة، ولكل من الدارين وسيلتها الخاصة في ممارسة السلطة، فالأولى تدعم القوة بالكذب والاحتيال وقلب الحقائق، فتكون سلطتها مزيجاً من الخوف وتغيير القناعات، أما الثانية فتدعم المتعة بمزيد من المتعة، فتكون سلطتها سلب الرجل ذكورته، وتركه شيخاً يتلوى عاجزاً في قبو تحت الدار بانتظار الموت الذي يصبح الأمل الوحيد. مكانان يقتسمان المدينة في نوع من التواطؤ الضمني المتّفق عرفياً عليه، فسيد الدار الأولى هو الحاكم "المستمسك" وسيدة الدار الثانية هي "أسمهان". الأول خالد في بقائه وديمومته لأنه المسؤول عن تنظيم الناس وولائهم، والثانية خالدة أيضاً، لا تفنى عبر العصور والدهور، لأنها مسؤولة عن إشباع غرائز الرجال وامتصاص رحيقهم، وكأن الأمر تمثيل رمزي للدنيا والآخرة. ثمة تماثل بين "أسمهان" ور "ريحانة".

يعود "جواد" للبحث عن "الأب" الغائب الذي اختفى في ظروف غامضة، ولأنه يعرف أنه لا يسمح له باختراق الحجب، يلجأ إلى التنكر بصفة صحفي غربي، فهذه الصفة، دون غيرها، ستفتح له الأبواب المغلقة: أبواب دار الحاكم، ودار المتعة على حد سواء، وما إن ينخرط في عملية "البحث" حتى يصبح هاجسه "الكشف" و "الفضح"، فالبحث عن الأب يتحوّل إلى خيط ناظم لكل من الكشف والفضح، وفي النهاية لا يعثر "جواد" على أبيه "عبد الكريم" وإن كان عثر على شيخ مثيل له، فليس الهدف هو العثور على شيء، إنما المهم أن بحثه كشف وفضح في آن واحد، ما يتعرّض له أهالي "المنتصرة الكبرى" من إذلال، وتخويف، وإقصاء، بوسائل تبدو في ظاهرها شفافة، وناعمة، ونظيفة. وفيما ينجح "جواد" في اختراق أسوار العالم الخاص بالحاكم، وكشف أسراره، تبدو مهمته في دار المتعة شبه مستحيلة؛ فالاستغراق التام باللذة، يحول دون أن يفلح في الوصول إلى هدفه بسهولة، إنها صعاب المتعة الجسدية.

يكاد "جواد" ينزلق في دار المتعة من البحث عن الأب إلى البحث عن اللذة، وفي التجربة الأولى يفشل في مقاومة متعة دائمة تكون الخطوة الأولى إليها شراب مسكر يقدم إليه "خرج عليه فتى نصفه عار، ناعم الصدر، ضيق الكتفين كصبية مراهقة، قدم لجواد صينية مذهبة عليها كأس واحدة من شراب، أخذها ليرشف منها، فإذا الشراب مستساغ، وإن كان لم يعرف له اسماً، ثم أصغى من جديد إلى عرض من المسؤولة، في امرأة تكلّف الكثير، ولكنه لم يستطع أن يتّخذ قراره، فقد أحس بعد لحظة أنه محمول على الأكتاف، وأنه يرتفع خطوة فخطوة نحو الأعلى، وتتصاعد نشوته كغيمة ترتفع إلى السماء، كأنها دعوة علوية تجتذبه برفق ويسر، حتى بات بعد قليل لا يميز الحلم من الواقع، فلا يعلم إن كان يصعد درجاً شاهق الارتفاع أم أنه يسبح مع الملائكة في رحاب فضاء فسيح"[12] وما أن يستيقظ إلا

ويجد نفسه أسير رهان خطير بين وعيه ورغبته، ففي نهاية المطاف، لا تعتبر "أسمهان" امرأة تقوم فقط في عرض مفاتنها إنما تؤدي الاستجابة لها إلى نهاية مهلكة، كما حصل لكل الرجال الذين خدعوا بتلك المفاتن.

تبدو المتعة في سياق السرد كأنها مصيدة ينبغي تجنبها، وهو ما يقرره جواد. وهنا ينعطف السرد إلى استثمار إحدى أشهر الصيغ الشائعة في هذا المجال، أقصد مقاومة الموت بالحكاية، كما كانت شهرزاد فعلت في "ألف ليلة وليلة" وعند هذه اللحظة الفاصلة تتقاطع في جواد رغبتان: رغبة الجسد الباحث عن المتعة ورغبة المخيلة الباحثة عن الحكاية. تنفيذ الأولى يفضي إلى الموت، وتنفيذ الثانية يفضي إلى الحياة، ولكن في مجال الموازنة هل يمكن مبادلة الحكاية بأسمهان؟ هل يمكن مقايضة لذة التخيل بلذة الجسد؟ أسمهان رمز المتعة الخالصة والخالدة، هل يمكن التخلّي عنها والانشغال بسرد سلسلة طويلة من الحكايات؟ هذا ما ينتهي إليه "جواد" الذي يستثمر أسلوب المناورة السردية بين الراوي والمروي له في كتاب "ألف ليلة وليلة" لكنه يقلب أطراف العلاقة المعروفة بين "شهرزاد" و"شهريار". فمن المعروف أن "شهرزاد" كانت تروي لتدفع عن نفسها الموت الذي كان "شهريار" قرره بحق كل عذراء يتزوجها، وقد استطاعت خلال ألف ليلة وليلة، أن تغير قراره، وذلك حينما نجحت، بحكاياتها، في تغيير قناعاته الأولى التي ترى في كل امرأة رمزاً للخيانة.

يتبنى "جواد" الصيغة ذاتها، ولكنه يقلب الأدوار، فتكون "أسمهان" هي "شهريار" فيما يقوم "جواد" بدور "شهرزاد". يكون هو الراوي، وتكون هي المروي له. ف"جواد" هو الذي يطلب النجاة، وليس "أسمهان" وعليه، ومن أجل تأجيل الموت، الذي يرمز له بامتصاص رحيق الذكورة، ينبغي عليه أن يؤخر دائماً اللحظة التي تنتصر فيها عليه "أسمهان" فيضعف، ويستجيب لها، وتكون خاتمته، ونهاية بحثه عن "الأب المفقود" فما أن يفيق من سكرته الأولى بسبب ذلك المشروب السحري، إلا وينتبه إلى أنه أصبح رهينة للرغبات المتقاطعة، فيكون قراره البحث عن حكاية "هاهو الآن يبحث عن حكاية ما يجب أن يرويها للمرأة كي تفهم أنه جاء بحثاً عن أبيه المفقود، وليس من أجل متعة. ولم يستطع جواد حتى تلك اللحظات أن يفهم سر اصطفائه من قبل صاحبة الدار، فهو بين الانجذاب إليها وبين البحث عن الحكاية، فقد القدرة على فهم جانب خطير من سر وجوده في عش أسمهان السحري"[13].

يكتشف جواد المصير الذي ينتظره إذا هو استجاب لإغراء أسمهان، والوقت الطويل الذي يمضيه في دار المتعة، يكون مداره مقاومة ذلك الإغراء المهلك، للحفاظ على نفسه، ولإنجاز مهمة كشف الأب الغائب. إنها حكايات كثيرة، ومتعددة الأهداف والأغراض، تلك

التي يؤجل بوساطتها مصيره. فأسمهان شأنها شأن "شهريار" في الحكاية الخرافية، تقع هي الأخرى رهينة لذة الحكاية، وهي دائماً تستعجله لينتهي من حكاياته، إنها مثله أيضاً منقسمة بين رغبتين، فالحكاية تمنحها المتعة، لكنها تؤخر عنها رحيق الرجل الذي به تجدّد شبابها؛ لأنها كانت "ترتوي برجولة عشاقها، فتزداد حيوية وجمالاً" والشيخ الأخير نزيل القبو المغلق الذي تمكن "جواد" من الوصول إليه، كشف خفايا الأمر بكامله "كان الشيخ الوحيد آخر المنفيين عن فراش الحب، قد قضى شهراً بين أحضان المرأة يتمرغ عند تمنعها عنه، ثم يستسلم لها إذ تشير إليه. امرأة لا تشبع ولا ترتوي. كلما صببت ماءك فيها صرخت تريد المزيد. وإذ تلعق أقدامها ترفسك بعيداً، ثم لا تلبث أن تستدعيك بنظرة فتزحف طالباً المتعة والمغفرة. لا أعلم كيف اختارتني، لكنني شعرتُ وأنا تحت في الدار أنني أرتفع على غمامة لأصبح فوق في مخدعها. فتستسلم لي بمشيئتها فأسلّمها كل شيء، ثم يحكم علي بالنفي إلى هذا القبر الكبير. كنت أقوى الرجال.. كنتُ أجمل الرجال.. وكنت أحكمهم. فقدت قوتي بينما ازدادت هي قوة، وذهب جمال رجولتي لتتألق محاسنها هي، وذهبت حكمة العمر سدى"[14].

4. السرد وإعادة تشكيل المرجعيات المتداخلة.

انتهت رواية "دار المتعة" لكنها لم تقرر نهاية للبحث والاكتشاف والفضح فلا يعثر على الأب، ومصير جواد الذي نجا من إغراءات الأنثى الخالدة، أصبح محل شك. إنه ربما يكون تمكن من الإفلات، بدليل أن كل المرويات التي تفضح أسرار دار المتعة منسوبة إليه. وربما يكون مصيره مصير غيره في دار الحاكم/ دار المتعة، لأن ما "خلفه للناس هو الذي يثير الاهتمام، وليس أي شيء آخر" ولكن الأمر في رواية "العصفورية" لـ"غازي القصيبي"[15] يأخذ مستوى شديد التعقيد، فيما يخص تداخل عناصر البناء الفني من أحداث، وشخصيات، وأزمنة، وأمكنة، وأساليب السرد، فالنص يكشف عن هجين متنوع من المرجعيات التي ترتهن برؤية كلية خاصة بـ"البروفسور" الذي لكثرة إحالاته إلى مرجعيات تاريخية، واجتماعية، وسياسية، وثقافية معروفة، يمكن اعتباره قناع المؤلف، إلى ذلك فالرواية تهجّن في تضاعيفها لغات ولهجات كثيرة، إذ يظهر تجاور لفظي متكرر للعربية والإنجليزية، ويطعّم ذلك بالفرنسية، والإسبانية، والألمانية، والعبرية، وغيرها، أما على مستوى اللهجات فتتداخل اللهجات اللبنانية، والمصرية، والسورية، والخليجية، والعراقية، والتونسية في مزيج متنوع ينبثق كأمواج ساخرة وفكهة في التداعيات الحوارية التي يستعيدها وعي "البروفسور" ويمكن، على سبيل التجوّز، اعتبار خلاصة تلك التداخلات المتن الذي يؤلف الحكاية في هذه الرواية، وقوامها جلسة علاج سريرية في مصحّة عقلية لمدة عشرين ساعة، تكون وظيفة الطبيب فيها الإصغاء ووظيفة المريض التحدث.

هذه المدة هي زمن السرد الذي ينفتح على زمن الوقائع المتناثرة التي لا يمكن ضبطها زمنياً ولا مكانياً، فذاكرة "البروفسور"تتضمن خليطاً عجيباً من الأحداث المتقاطعة والمتداخلة التي تتوالى بديمومة لا انقطاع فيها، وعلى خلفية من التحليل الساخر الذي يدمج النادرة بالطرفة، والفكاهة بالمفارقة، والمأساة بالملهاة، وتتخلّل ذلك انتقادات مرة، وأحكام نقدية، وانطباعات جمالية، فيظل النص لصيقاً من هذه الناحية بمرجعياته التاريخية، لكن الحكاية بأجمعها تترتب في إطار تخيلي ينتهي باختفاء"البروفسور"إما في"عالم الجن"أو"عالم الفضاء" تاركاً"العصفورية"مكانا لطبيبه المعالج الدكتور سمير ثابت"الذي يدرك أخيراً أن مريضه هو المصيب في كل ما تحدث به، ف"يجلس الدكتور سمير ثابت على أرض الممر منخرطاً في ضحك عميق سرعان ما يتحول إلى بكاء عميق يردد خلاله: ضيعانك، يا بروفسور!والله ضيعانك!ضيعانك"[16] فتنتهي بذلك الرواية، في لفتة دالة من خلال تبادل الأدوار، فالطبيب المعالج بعد أن ينتهي من سماع حكاية مريضه يصاب بالجنون.

يقوم النص على نقض القواعد السردية الشائعة في فن الرواية، وبدل أن يمتثل لعناصر محددة، يقوم باصطناع عناصره، وباستثناء"البروفسور"و"الدكتور"و"الممرض - والشخصيتان الأخيرتان تأطيريتان، فالممرض يفتتح به النص ويختتم، والدكتور يمثل نوعاً من المروي له بإزاء الراوي الذي هو"البروفسور" - فإن كل الشخصيات تستدعي عبر ذاكرة البروفسور بوصفها جزءاً من تجاربه وهو يتنقل بين قارات العالم، ثم مغادراً في النهاية إما إلى عالم الجن وإما إلى الفضاء الخارجي. وعلى هذا فهو ينظم سلسلة حكايات يتولد بعضها عن بعض، وتتكاثر على نحو مثير للإعجاب، فيختار منها ما يريد، تاركاً معظم الحكايات عالقة في نسيج السرد، ملاحقاً بإصرار عجيب محاور معينة من الوقائع للكشف عن طبيعة الحس الانتقادي لديه، الذي يظهر بوصفه احتجاجاً ساخراً، أكثر مما هو انتقاد عابر، وفي مستوى مناظر له، ولكن داخل مروياته تظهر شخصية الشاعر أبي الطيب المتنبي الذي يعاد تشكيل دوره مجدداً، بما في ذلك إعادة ترتيب قصائده، لتنوب عن الراوي في التعبير عما يريد التعبير عنه، والواقع فإن البروفسور والشاعر يتناغمان في احتجاجهما على الأوضاع المحيطة بهما، فيصبح التنافذ بينهما حراً، إلى درجة يظهر وكأن كلا منهما يتوارى خلف الآخر، وينطقه بما يريد، وكما هي حال المتنبي في تموّجاته الاحتجاجية الغاضبة، وتطلّعاته، وتقلّباته، وارتحالاته، وهيجانه الشاعري المتدفق المشحون برنين إيقاعي متأجج، فإن البروفسور يطفح غضباً وهيجاناً، وهو يعيد رواية التاريخ السري لتجربته بين الجامعات، والمصحات العقلية، والوزارات، والمنتجعات، وبين البلدان، والقارات، ليسلط ضوءا

كاشفا وجارحا على خفايا الواقع الذي يعيش فيه وأسراره، فيختلط صوته بصوت المتنبي، فكلاهما يعاصر أحداثا تتقلب فيها المصائر على نحو غير معقول.

ينفتح النص على مرجعياته بصراحة ووضوح، وبذلك يهمل الميثاق السردي التقليدي الذي يغلّب الظن بتخيلية الأحداث، وباختراقه لهذا الحاجز، يتحرّر النص تماما من أية قيود أخرى، سواء في البناء أو الأسلوب أو اللغة، فيكتشف المتلقّي الإمكانيات الكبيرة للنصوص الأدبية السردية وهي تركب عناصرها وموضوعاتها، وسط تيار تتضارب أمواجه، فتنضد الوقائع التاريخية، والقصائد، والأخبار، إلى جوار الوقائع المتخيلية، فتنعكس هذه في مرايا تلك، دون أن تتخلّى عن وظائفها الدلالية، وفي الوقت الذي تتشظّى فيه الوقائع وتتناثر في سياق النص ـ فيلجأ الراوي لكثرتها إلى الحذف والاستبدال ثم الانتقال إلى غيرها ـ فإنها تعيد تنظيم نفسها لدى المتلقّي، الذي يتابع المكونات الأساسية لتجربة الراوي، وهي تتجمّع من موارد عدة، وذلك قبل أن تكوّن مجرى واضحاً يقوم على إحساس عميق بالحزن تجاه العالم الذي يعيش فيه، وعجزه عن مقاومة الانهيارات الحاصلة فيه.

ولتأكيد كل ذلك يلجأ النص إلى الاعتماد على المفارقة المدهشة، فتُظهر الشخصيات غير ما تُبطن، وتنتهي على غير ما تبدأ، ويعيش الراوي حالة دهشة متواصلة وهو يراقب المفارقات والتقلّبات في كل شيء، فيعجز عن تفسير ذلك، إذ كل شيء يبدو محكوما بفوضى وعبث كبيرين، ولمقاومة ثقل الأحداث، ومساراتها المتشعبة، ونهاياتها التراجيدية، وتعدد أسبابها يكشف النص عن منظور هجائي للراوي، يواجه به كل ذلك، ويحوله في تيار وعيه إلى مواقف هزلية تتضمن في الغالب بعدين: يتصل أحدهما بظاهر الأحداث، وهو الفكاهة والسخرية، ويتصل الآخر بباطنها المأساوي، وأحيانا تنقلب هذه المظاهر وتتبادل الأدوار وتتداخل فيما بينها، فالحبيبة جاسوسة، والثائر عميل، والحلم كابوس، والأمنية لعنة، وفي كل هذا لا يمكن انتظار نهايات خطية محددة، فالأسباب تقود إلى نتائج غير متوقعة، وتتعارض أصلاً مع طبيعة الأسباب الموضوعة لها.

تتمركز الأحداث حول شخصية "البروفسور" فهو البطل والراوي في آن واحد، ونسيج تلك الأحداث لا يمكن اعتباره متتابعاً، إنه متداخل ومرتبط بسيرة البطل من جهة، وممثل لرؤيته من جهة أخرى، ولهذا فالاقتران بينهما شديد، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وبما أن البطل ـ الراوي ينتخب وقائع دالة متناثرة متصلة بتجربته وسيرته، دون مراعاة التعاقب الزمني، فإن الأحداث هي الأخرى تناثرت، ولم ينتظمها إلا صوت الراوي، وهو يتفكّه بتداعياته الحرة في مصحة عقلية، لينتهي إلى أن "العصفورية" هي المكان الوحيد في هذا العالم الذي يوجد فيه عقلاء حقيقيون.

هذه الطريقة في السرد نجد لها مايشابهها في رواية "طيور الحذر"(17) لـ"إبراهيم نصر

الله" التي تفتتح بشهادة ذاتية تروى على لسان "الصغير"، وتختتم بأخرى ذاتية على لسانه أيضاً، فيما يروى المتن بأسلوب السرد الموضوعي. وبهذا فإن الإطار الذاتي يحتضن الحدث فيدشن له ثم يختمه. ويعنى هذا الإطار بلحظتين بالغتي الأهمية، أولاهما تبين عملية ولادة الصغير وخروجه من عالمه الرحمي الصغير إلى العالم الأرضي الكبير، وثانيهما تصور تحقق حلمه بالطيران الذي يتزامن ولحظة الموت، فمفاجأة الولادة تقابل بلذة الموت، والنص يؤكد حرصاً واضحاً على إعطاء هاتين اللحظتين بعداً رمزياً يتعمق من خلاله وعي الصغير بوجوده وفنائه، أي إحساسه في حالتين: ما قبل الولادة وفي أثنائها وما بعد الموت. في المرة الأولى يصبح رحم الأم كوناً شفافاً يمكنه من رؤية الأشياء، وفي المرة الثانية يذوب جسده المتناثر برغبته الأبدية بأن يكون طيراً طليقاً وحراً. وتبدو المفارقة التي يريد النص إبرازها من خلال عدم التوافق بين الوعي بحالة الصغير واللحظة الخاطفة لولادته وموته، فهذه اللحظات هي التي تتجلّى من خلالها أحاسيسه الحقيقية بنفسه وعالمه.

بين هاتين الشهادتين تنتظم حكاية طفولة الصغير وصباه وعلاقاته ثم تتفتح أحاسيسه الجنسية والذهنية، وكل ذلك يحدث على خلفية من التشرّد والنزوح الأسري واللجوء بعيداً عن الوطن إذ يهيمن هاجس الرحيل والتشتت على الحياة فيقع في أسر ذلك الجميع، ووحده الصغير وعبر علاقته الخاصة بالطيور، يطور حلماً يريد من خلاله أن يتجاوز تلك الحالة، ومع أن حلمه يتزامن وموته، لكن الدلالة الرمزية لتلك الرغبة تأخذ كامل معناها حينما يزدوج فعل الطيران بفعل الموت، ويترتب متن الرواية من سلسلة أحداث متتابعة تقوم على خطين متوازيين يمثل الأول عالم الأطفال: الصغير وحنوّن ورفاق الطفولة، ويمثل الثاني المحيط الأسري والاجتماعي بما يتعرض إليه من قهر وضغط وحرمان، ووسط ذلك المحيط تتفتح أحاسيس الطفل "الصغير" وتنمو علاقاته، وبخاصة علاقة الحب مع "حنّون" الطفلة التي يتعلق بها منذ لحظة الولادة.

يكشف نص "طيور الحذر" نوعاً من التعارض الضمني بين الرغبة في تأكيد الذات من خلال السعي للوصول إلى طفولة مملوءة بالبراءة والحب والمغامرة، وغياب حالة الاستقرار الأسري والاجتماعي. والحالة الثانية تنحسر وتتحول إلى خلفية تحتضن الحالة الأولى وتضفي عليها معنى خاصاً، لكن الحالة الأولى: عالم الطفولة هو الذي يستأثر بالاهتمام الكبير وهنا ينهض السرد الموضوعي بمهمة بناء العلاقات المتداخلة والمتوازية بين الشخصيات والوقائع إذ يظهر "الصغير" وكأنه الخيط الناظم لها، فحوله تتمحور معظم الأحداث، وجميعها محكومة برغبته في معايشة الطيور ومحاكاتها بالطيران. إنها الرغبة الأكثر أهمية في عالمه، تبدأ من صغره مع أنواع من الطيور، وتنتهي بنهايته مع طيور الحذر التي كان قد سعى لتعليمها كيف تكون حذرة. ويعمق تراكم الأحداث وعي الصغير بوجوده

وبجسده وبالعالم، وتترتب مستويات الوعي هذه بالتتابع، إذ يكتشف ذاته في أثناء المخاض ويدرك اختلافه، ثم يتفتح وعيه بجسده من خلال علاقته بـ"حنون" ومغامرات الطفولة، وأخيراً يظهر وعيه بعالمه فينخرط في إحدى فرق المقاومة لتدريب الأشبال. وحينما يكون قادرا على المساهمة في شؤون ذلك العالم يموت، فيتحول موته إلى تحقيق لرغبته الدائمة بأن يماثل الطيور في تحليقها، فيكون الموت وسيلة لتحقيق الرغبة.

ووسط عالم كثيف قوامه التشرد المتواصل ينبثق "الصغير" ببراءته وشفافيته، وما إن ينخرط في ذلك العالم حتى يدرك أن لا وسيلة يحافظ بها على براءته إلا "حنون" و"الطيور" فهما اللذان لهما القدرة على منحه الإحساس وسط عالم مملوء بالقهر والحزن وينجز السرد مهمته التصويرية في مقاطع صغيرة وشبه شعرية، تتابع بدقة تفاصيل التكون النفسي والجسدي للصغير، بما في ذلك علاقاته بالآخرين، واندهاشه المستمر بكل شيء وعلى هذا، فإن الشهادتين السرديتين اللتين بهما يفتتح ويغلق النص يمثلان الأفق المفتوح للعالم الموضوعي الصلب والقاسي الذي يعيش فيه الصغير: فتجاوز ذلك العالم إلى عالم أكثر سمواً ورفعة يكون في رواية "طيور الحذر" ثمنه الموت.

وعلى نحو مماثل تقوم رواية "أعمدة الغبار"[(18)] لـ"إلياس فركوح" بتهشيم السياقات السردية التقليدية التي تحرص على تتابع الأحداث في الزمان والمكان، وبها تستبدل نسيجا متداخلا من النصوص التي تشير إلى مجموعة وقائع متناثرة حدثت في أزمنة وأمكنة مختلفة، والسرد نفسه بوصفه وسيلة تشكيل وبناء يتجاوب مع ذلك، فتتداخل مستوياته الموضوعية والذاتية بالتأملات، والمناجاة، واليوميات، والوثائق، والأخبار، والتضمينات الكثيرة التي تتردّد في النص من "الكتاب المقدس" ورسائل الشيخ محي الدين بن عربي، وبابلو نيرودا، وسعدي يوسف، وآخرين، ولا يتردّد المؤلف من الإشارة إلى كتبه، وبهذا فإن الرواية بمستوى أفعالها المتخيلة وأسلوبها السردي، تقوم على نوع من إعادة التركيب لمادتها وأسلوب صياغتها، إلى ذلك فثمة تراكب سردي في مستويات التأليف إذ النص ينقسم إلى مقاطع تخص أوضاع الراوي ـ المؤلف ورؤيته لعملية الكتابة الروائية، ومقاطع تعنى بحياته وأفعاله وعلاقاته، ومقاطع من يومياته ومذكراته، وأخيراً مقاطع من نصوصه الإبداعية.

وكل هذا يضفي تنوعاً على رواية "أعمدة الغبار" فيجعل منها متعددة الأبعاد والمنظورات، ووسط هذا المزيج تثار قضية وجهة نظر المؤلف فيما يكتب وكيف يكتب "هذه القصة حقيقية. أرويها كما هي بين يدي الآن، وليس كما حدثت ـ إن كانت قد حدثت كاملة، أستعيدها بتسلسلها غير المتسلسل، بترابطها غير المحكم، بشخوصها الفالتة من تشخصها الأول، بأمكنتها غير المحددة، المنزاحة قليلاً أو كثيراً عن مواقعها الأصلية، لكنها واضحة لدي الآن ـ كما هي، صحيح أنني لست مقياساً على صدق ما سأرويه؛ إذ أعمل

التشويش محراثه في الأحداث قلباً وبعثرة، غير أني سأكون صادقاً، أو أحاول ذلك. سأخرج كل ما فيَّ وأضعه على الورق، كل شيء للورق، لعل الورق يكون أقدر على احتمال ما تنوء به الذاكرة"على أن هذا البيان الخاص بالكتابة يردف بكشف للطريقة التي يتعامل بها المؤلف ـ الراوي ـ البطل مع الحقائق "هل ستصدقون بأنني أنا، المشوش، صاحب الذاكرة الغائمة، مرآة الضباب المتشرخة التي تسربت إليها آفة التخريب؛ هل ستصدقون بأنني شاهد الحقيقة؟ وأية حقيقة؟ فلكل حقيقته، كما تعرفون، أوجه عديدة تتطابق وتعدد الزوايا. إذن ليس هنالك من حقيقة. فثمة أكثر من حقيقة واحدة. . وهذه حقيقة الحقائق، فما دامت للحقيقة وجوه كثيرة تتناسب وكثرة زوايا النظر إليها؛ فإنني أؤكد على صدق ما سأقول وأروي، من زاويتي على الأقل؛ الزاوية التي تركت لي وله، الزاوية التي نستهل بها نهارنا؛ زاوية امتلاكنا للعالم؛ زاويتنا في العالم، هي النافذة"[19].

النافذة في رواية "أعمدة الغبار" هي المنفذ الذي تتصل من خلاله الشخصيات بالعالم الخارجي وتتفاعل معه، فرؤية الشخصيات تمر خلال النافذة إلى عالم يموج بالحركة والقسوة والتناقض والخوف والمفارقات، فيما تنطوي الشخصيات من الداخل على أحلامها وكوابيسها ورغباتها، وليس أمامها إلا أحد خيارين: إما الرغبة بالتعبير عن النفس بالكتابة والحوار والتعبير الفني، أو الرغبة بالآخر من خلال علاقات الحب.

وضمن هذا الأفق تترتب علاقة "نصري" و "صبا" أحدهما بالآخر، ومعظم العلاقات الأخرى، فمقاومة عنف العالم تقابل من الداخل بنوع من الحب والحوار والكتابة. لكن أسلوب السرد والبناء يقطع الأحداث، ويمزق الذكريات، ويؤجل أحياناً الرغبات، ويعيد تنظيم كل ذلك على وفق سياق يتشظى فيه كل شيء، في دلالة لا تُخفى تحيل على المرجعيات المتناثرة التي يحاول النص الإفادة منها، بما يوافق وجهة النظر الخاصة بالتأليف. يؤدي تداخل مستويات السرد إلى تحقيق نوع من الحرية في تركيب الأحداث، فالعلاقات السردية بين الأحداث هي التي تتحكم في نسق التركيب، وهذا يفضي إلى غياب العلاقات السببية ـ المنطقية، وعليه فالأحداث تتراصف وتنضد جنباً إلى جنب دون حاجة للبحث في العلاقات التي تربطها بعضها ببعض، لأن كل حدث ينطوي على ميزة كونه حدثاً قائماً بذاته، وليس نتيجة لغيره.

هذا النسق من الترتيب يمنح النص ميزة الانفتاح من جهة، والانغلاق من جهة ثانية، فهو ينفتح دلالياً كأنه شريحة أحداث مستمرة ومتنوعة ومتوازية، وهو ينتهي من النقطة التي بدأ فيها حيث يطل البطل من نافذته على العالم. ومن الواضح أن البناء العام للرواية لا يولي اهتماما للسياقات الخارجية، إنما يؤلف سياقات داخلية تربط بين الأحداث والشخصيات بما يوافق الهدف الضمني للنص، وهو إضاءة جوانب متناثرة من تجارب شخصيات النص،

وكشف علاقاتها ورغباتها ضمن ذلك الأفق الضيق الذي توفره لها النافذة: المعبر الوحيد إلى العالم الخارجي.

5. السرد وحكايات المهمّشين.

تعنى رواية "ياكوكتي"[20] لـ"جنان جاسم حلاوي"بتمثيل عالم المهمشين من اللصوص، والبغايا، والعبيد، والبحارة، وراقصات الملاهي الليلية الرخيصة، والسكارى، وذلك على خلفية من الأحداث التاريخية التي شهدتها مدينة البصرة العراقية، في تاريخها القديم والحديث من ثورة الزنج إلى دخول الإنجليز مطلع القرن العشرين، ولا تترتب تلك الخلفية على نحو متّسق، إنما تتداعى نبذاً في سياق السرد، أو في ذاكرة الشخصيات التي تعاني استبعاداً بسبب انتماءاتها العرقية والآيديولوجية، وتجد هذه الشخصيات نفسها منبوذة طبقياً وسياسياً، فلا فرق بين العبد واللص والمتبنّي للفكر السياسي، فجميعهم يجري اختزالهم إلى كائنات هامشية، ينبغي مراقبتها وعقابها، فتلوذ بالطقوس الدينية الخاصة بمآسي الأولياء والأئمة، بحثاً عن توازن مختل في علاقاتها الاجتماعية بالطبقات المهيمنة، ويقوم السرد بتمثيل الاحتدام الظاهر والضمني في ذلك الصراع، وذلك من خلال التركيز على دواخل المهمشين المطعونة، والمستثارة دائماً، والحالمة باستمرار في الكيفية التي بها تقتص من خصومها، وبما أن الإخفاق يلازمها، فإنها تظل باحثة عن الفرص المناسبة، وخلال ذلك الانتظار اللانهائي، تعيش تلك الشخصيات عجزها، وتتعايش معه، كقدر لا مرد له، فتلجأ إلى ممارسات خاصة بها، كالشذوذ والسكر والسرقة، ويبدو عالمها مغلقاً بقوة، إنها تمارس الجنس، والسرقة، والبغاء، وتواصل الليل بالنهار مخمورة، وتستعين بلغة حرة مفضوحة هي مزيج من المحليات الدارجة، والغناء، والحكايات المأثورة، وبذلك تتوافق أفكارها وانتماءاتها وأساليبها في التعبير.

ويبدو الراوي العليم الذي يشمل برؤيته عالم تلك الشخصيات، منحازاً إليها، فآيديولوجيته التي تطفو على السرد وتتخلّله، تتقبل تصرفاتها وتسوغها، وتعارض في الوقت نفسه عالم الطبقات المسيطرة، ولهذا فلا تتمركز الأحداث ولا الشخصيات حول فكرة محددة سوى الكشف الدائم لهامشيتها، تظهر شخصية "سلمان العبد"وهي مثلومة، ومنقوصة، تكاد تضيع في خضم عالم مزدحم بالمهمشين، ولا يعطيها السرد تفرداً، وكأنه بذلك يريد تثبيت الصورة الشائعة عن المهمشين باعتبارهم كتلة سديمية لا تمايز في أفرادها، إنهم منفيون خلف أسوار عالية، مشغولون بغرائزهم ونزواتهم من جهة، وبإخفاقاتهم وهزائمهم من جهة ثانية. ويشكّل المهمّشون بؤرة العالم المتخيل في رواية "مخلفات الزوابع الأخيرة"[21] لـ"جمال ناجي"وفيها تترتب الأحداث على نحو متعاقب يتصاعد تدريجياً دون أن يرتد إلى الوراء منذ اللحظة التي قرر فيها "سبلو" الغجري وزوجته"بهاج"ثم"عثمان أبو

بركة" وأولاده الاستيطان في واد مهجور ووعر، ومروراً بالنزوح الكبير الذي يقوم به الغجر والفلاحون إلى ذلك الوادي فيما بعد، وصولاً إلى اللحظة الحاسمة والأخيرة: المواجهة بين المهمّشين ومالك أرض الوادي، ثم تفكك إصرارهم وبقاء "سبلو" وابنته "هاجار" وثلاثة من الفلاحين على موقفهم الرافض لمطالب مالك الوادي، الأمر الذي يجعلهم ضحايا للفلاحين والغجر الذين خدعوا بما كان يدبره لهم "سلمان" أبو بركة" و"نزار أبو خنجر".

تقدّم الرواية كشفاً شبه تقريري للصراع الذي ينشب بين "المهمشين" وانفضاضهم حينما يفلح الآخرون في تمزيق الأواصر التي تربط فيما بينهم، فلا يملكون وعياً يمكّنهم من مقاومة ذلك، على أن النص يدمج هذه الفكرة بأخرى لا تقل أهمية، ألا وهي قضية الانسلاخ وإعادة الاندماج في وسط اجتماعي آخر، فـ"سبلو" الذي انسلخ عن سلالته الغجرية، حاول أن يهجر حياة الترحال، والبحث عن نوع من الاستقرار، وكان ذلك بمعنى من المعاني خرقاً لتقاليد الغجر، وفي النهاية يدفع هو وابنته ثمن ذلك القرار، فمجتمع الوادي هو الذي ينتقم من الغجري الذي مثل رمزاً للرفض وعدم قبول التخلي عن الأرض، وهكذا يكون "سبلو" الغجري أول من يغري الآخرين باستيطان الوادي، وأول من يتلقّى عقابهم لأنه قام بأمرين معاً، أولهما: إصراره على عدم الانصياع لمطالب مالك الأرض، ولأولئك الذين خدعوا أهالي الوادي، وثانيهما لأنه غجري. يركز النص على الأمر الأول، لكن الأمر الثاني يظل فعالاً بشكل ضمني، فالغجري تعذر دمجه في النسيج العام، وحينما تضاربت المصالح ونشبت التواطؤات، كان هو أول الضحايا. إنه ضحية الذين كان رائداً في لفت انتباههم إلى السكن في الوادي "اقتربت الأصوات من بيت سبلو وهاجار، ثم تلاحقت الطرقات العنيفة الغاضبة على البوابة الخشبية السفلى، حينئذ لم يرتطم رأس سبلو بقيعانه الحلمية، إنما بحديد الإفريز الصلب"[22].

تعرض رواية "مخلفات الزوابع الأخيرة" المصائر المتوازية أولاً ثم المتقاطعة فيما بعد لمجموعة من الشخصيات المهمشة وبخاصة الغجر واللصوص والفلاحين النازحين عن أرضهم إلى ضواحي المدن وأطرافها، والممارسات العشوائية التي يقومون بها بسبب هامشية أوضاعهم الاجتماعية، والنماذج التي تستأثر بالاهتمام هي عائلة "سبلو" الغجري المتكونة منه وزوجته "بهاج" وابنته "هاجار" وعائلة "عثمان بن بركة" وابنه حامد" ثم ولداه "سلمان" و"جبر" وعائلة "كياز" الغجري المتكوّنة منه وزوجته "سمار" وابنه "عرقي". وأخيراً "نزار أبو خنجر".

كأن الرسالة الضمنية التي تتخلل نسيج السرد هي أن مصير الشخصية متعلق بطبيعة فعلها الذي هو بالنسبة لـ"سبلو" الخروج على السلالة، وهذا الأمر المتعلق بثبات الطبائع وسيطرتها على المصائر، يعود إلى الظهور في رواية أخرى لـ"جمال ناجي" وهي "الحياة على ذمة

الموت"[23] فـ"نوفل الضبع" يظهر منذ اللحظة الأولى على أنه نموذج صلب وقاس"كان عنيداً منذ الشهور الأولى التي شاهد خلالها لون الحياة! بل إن إحساساً موحشاً مثيراً للذعر، وهم والدته في أحد المساءات، حين رضع من ثديها فترة طويلة دون أن يرتوي، وإذ حاولت سحب حلمتها من فمه، ضغط بلثتيه على تلك الحلمة، فطاوعه حليبها، وحين كررت محاولتها بصبر أمومي، أعاد الضغط بشراهة، فتألمت، انتزعتها من فمه بقسوة، فصاح منكباً بفمه الفاغر الصغير على ثديها حينها نظرت إليه بعينين مشفقتين، لكن مستغربتين، ودهمها إحساس بأن ذلك الرضيع يريد امتصاصها حتى العظم"[24].

وهذه الإشارة التأسيسية سترسم أفق الطمع والعناد لشخصية"نوفل"حتى النهاية، فتجعله ثرياً لأنه يمارس فعل الطمع والعناد وحب الاستئثار بكل شيء منذ الطفولة، وهذه الطبيعة هي التي تجعله يواجه النهاية المأساوية في خاتمة الرواية. وكل ذلك يترتب ضمن سلسلة متعاقبة ومتطورة من الأفعال تتوج بالفعل الأخير، فعل الموت، فثمة خط أفقي مرسوم لمصير الشخصية لا يمكن الفكاك منه. وتبلغ وظيفة السرد التركيبية والتمثيلية لعالم المهمّشين درجة رفيعة من الجودة في رواية"بروموسبور"[25] لـ"حسن بن عثمان"إذ تتداخل فيما بينها سلسلة من المواقف والرؤى والأحداث.

ويبلغ الإيهام السردي أقصى درجاته، حينما يجد المتلقّي نفسه متورطاً في الانخراط ضمن عالم يتأرجح بين مستويين: أولهما العالم السردي لرواية"بروموسبور"الذي يشتغل"سيسي الكاتب"بتأليفه طوال صفحات الكتاب، وهو مكرّس للرهان الرياضي، وثانيهما علاقة "سيسي الكاتب"بإحدى شخصيات روايته"عباس"إلى درجة يظهر فيها"عباس"وكأنه الوسيط بين عالمين متجاورين، لكنهما مختلفان؛ عالم الرواية وشخصياتها من جهة، وعالم الروائي وشخصياته من جهة أخرى، وعلى هذا فإن"عباس"ينقسم لممارسة دورين في آن واحد، مرة بوصفه شخصية في رواية، ومرة بوصفه صديقاً لمؤلف تلك الرواية، وأخيراً، يحاول أن يتمرّد على مصيره الفني، وذلك حينما يقرر"سيسي الكاتب"إنهاء روايته، فتراوده أفكار خاصة بالاستئثار بزوجة المؤلف السابقة، ونيل الثروة والنفوذ الاجتماعي معاً، حالماً بالفوز ولو لمرة واحدة بـ"الرهان الرياضي"وذلك حينما يتمكّن من كشف أسرار ذلك الرهان الذي تضمنت رواية"بروموسبور" قواعده الخمس.

تبرهن الرواية على أن كل شيء خاضع لمنطق الرهان، بما فيه العلاقة بين المؤلف وشخصياته، لأن العالم الفني الذي تتحرّك فيه الشخصيات مشبع بمعاني المراهنة في كل مستوياته، فلا غرابة أن يظهر"سيسي الكاتب" منظّراً لذلك العالم الذي بدأ يكتسح كل شيء أمامه، بعد أن أدرج الناس في لعبة المراهنة، سعياً وراء أحلام مستحيلة، وتستثمر رواية"بروموسبور" المماثلة بين العالمين الفني والواقعي، لتقدم أعمق صرخة هجاء لمجتمع

رهن نفسه لـ"الرهان الرياضي" فيبدو النص من هذه الناحية مفتوحاً على مرجعياته المهمّشة، يفضحها بعنف وقسوة، ففي عالم يأخذ معناه من الرهان، من الطبيعي أن يصبح "سيسي الكاتب"بطلاً يعيد ترتيب المفاهيم، ويقلب الأدوار، ويقرر المصائر، ويضخ سيلاً من المعاني الجديدة، ليمنح الشرعية الأخلاقية لكل الممارسات والأفكار الممكنة في عالم الرواية.

6. السرد وخلخلة العالم الحكائي.

وفي رواية "الغيمة الرصاصية"[26] لـ"علي الدميني"تتداخل الأصوات السردية تداخلاً كلياً، وهو ما يؤدي إلى تداخل مستويات السرد، الأمر الذي يتخلخل معه النظام الزمني لترتيب الأحداث، فتتمزق "الحكاية" لأنها تكون موضوعاً يتنازع حول صياغته كل من: المؤلف والراوي الرئيس والرواة الثانويين والشخصيات، سواء أكانت شخصيات داخل النص الروائي بعد تركيبه أم شخصيات من خارجه. ولا يخفى أن هذه اللعبة السردية الذكية جعلت "الحكاية" نهباً لرؤى ومنظورات كثيرة ومتنوعة، إلى درجة يصعب فيها ضبط التدرج الزمني للأحداث، فكل محاولة تسعى لذلك تفضي إلى إلغاء الترتيب النصي الذي ظهرت فيه الرواية.

يُشغل المؤلف والرواة والشخصيات بموضوع ترتيب الأحداث وبموضوع ترتيب النص منذ البداية، أي منذ الصفحات الأولى التي هي في الحقيقة "الخاتمة" التي يُظهر المؤلف حرصاً على تقديمها، بعد أن تكون كل المرويات والمدونات التي تشكل متن الرواية اكتملت لديه. ومع أن "الخاتمة" تُذيّل باسم "الراوي" لكنها في الواقع تخضع لراوٍ يحرص على أن يتحدث باسم المؤلف، وبخاصة أن هنالك سلسلة أخرى من الرواة الذين تعزى إليهم مهمة رواية الأحداث المتخيلة. والاختباء وراء المؤلف، ورواية "الغيمة الرصاصية" تستفيد من معطيات هذه الظاهرة السردية، لكنها تتفنن في عرض وجوه متعددة لها، لأنها تمنح صوت المؤلف ـ الراوي حضوراً مستمراً طوال النص، وتمكّنه من التدخّل كلما كان الأمر ضرورياً، وهذا الحضور الدائم الذي يُذكّر بوجود المؤلف ـ الراوي المنهمك في أمر تركيب النص والأحداث، يُركز الاهتمام على السرد بوصفه وسيلة بناء أكثر من الحكاية بوصفها التركيب المتخيل المتمخض عن تلك الوسيلة.

يجد المؤلف ـ الراوي نفسه بإزاء مادة متنوعة. فما الاستراتيجية التي يتبعها ليؤلف بين مكونات تلك المادة، ليصوغ منها نصاً روائياً لا يُقصي فيه عنصراً، ولا يكره آخر في سياق لا يوافقه، ولا يتعسف في إدراج ثالث فيما لا يوافقه من أحداث؟ هنا يظهر صوته ليقدّم الإطار العام لتلك الاستراتيجية السردية في بناء النص، فيقول مستخدماً صيغة الخطاب"

وأنت تؤلف بين المتون المختلفة والشروح المتناقضة، كانت تتكوم أمامك أصول منقوشة في قطع الجرار المكسورة، وكتابة موشومة على جلود الغنم، وغير بعيد عنها تتراكم مسودات كتبها جاسم مروية عن خالد، وأشرطة كاسيت بصوت خالد وأصدقائه، فيما تقبع خرزة زرقاء في ركن الدولاب وحيدة لا تعرف أين تضعها في النص. كان عليك أن تملأ الفراغات، وأن تتعلم آليات السرد، ومغامرة توزيع الأصوات لتخرج هذا النص من تشتته لتوطينه في علاقات أثقلك همّ كتابتها بشروط تحفظ للأصل موقعه، وللشرح والتوهم هامشه، وقد اختلفت مع ذاتك حول ترتيب بعض الأحداث، وتفسير الكثير من همهمات خالد التي سجلها بصوته، وهو يصغي ذات ليلة لأصوات غامضة قرب المخيم على أطراف الصحراء"[27].

ليس هذا كل ما في الأمر، فثمة اختلافات كبيرة بين ما هو منقوش وما هو مسجل، وعملية اصطناع سياق لجملة من الأحداث المتفرقة والمختلفة في مصادرها، تقلق المؤلف ـ الراوي، لكنها لا تثنيه عن إصراره في تركيب نص من نصوص أخرى، وبخاصة ما ينسب لـ"سهل الجبلي"من نص حول"عزة"والمرويات المتعددة التي تدور حولها. ويفلح أخيراً في تصنيف المادة الحكائية، فإذا بها بسبب اختلاف وجهات النظر تتكون من نصين حول شخصية واحدة. وكل ذلك يعقد من مهمته، فيخاطب نفسه بعد أن ينجز جزءاً من النص" لا تعلم كم من الزمن مضى عليك وأنت تخبئ ما كتبته من تفاصيل مختلفة، وتحمل عبء انشغال ذاكرتك بتعارضاتها حتى عثرت على أجزاء أخرى لها علاقة بسياق النص، وحينها توقفت طويلاً أمام هذه العبارة: نعم، يمكننا دمج نصين ببعضهما، ولكن بعد أن يُفني أحدهما الآخر"[28] أجل، إن النص الجديد الذي يركبه المؤلف ـ الراوي، هو بشكل من الأشكال، إفناء متبادل للأصلين، بما ينتج نصاً مختلفاً عنهما.

يتيح السرد إمكانية تعميق الوهم، بهدف إيجاد نوع من المطابقة بين دور المؤلف ودور الراوي، ويتجلّى ذلك في الرواية من تطابق الأسماء بين المؤلف الحقيقي للرواية والمؤلف الراوي الذي أشرنا إليه، ولكن إغواء الوهم لا يتوقف عند هذا المستوى الأول من مستويات السرد، إنما يتعداه إلى صلب الأفعال المتصلة بوظائف الشخصيات وأدوارها. فـ"سهل الجبلي" الذي يكتب نصاً حول"عزة"يجد نفسه أسيراً في"الوادي"لدى شخصيات نصه الأدبي، ويمضي هناك سنوات لأن شخصيات النص احتجت عليه لأنها قدمت تأويلاً مخالفاً لما كان يقصده في ذلك النص، ففهمت أنه يبخسها قيمتها وأهميتها، وكل ذلك يدخلها في صراع مع الراوي، بل أن "عزة" نفسها تتنقل بحرية بين أسطر المخطوط الخاص بها، وسرير الراوي وزوجته، ولا تتردّد في التجوال في المقاهي، وتكاد تتورط بعلاقة حب مع

أمريكي متصابٍ يعمل في المدينة التي يسكن بها "الجبلي" ويتم ذلك في غياب "الجبلي" حينما يكون أسيراً ورهينة في الوادي.

لا يتعلق الأمر بـ"عزة" فقط، باعتبارها إحدى شخصيات النص، إنما بشخصيات كثيرة غيرها. تجد نفسها في خلاف واضح مع رواتها، فتتمرد على أدوارها التي رسمت لها، ولكن مرة بعد أخرى ينبثق صوت المؤلف ـ الراوي ليتحدث عن أحداثه وشخصياته، وتبلغ رغبته في التدخل المتواصل في تركيب النص حداً يتجاوزه إلى ما بعد نشره، في إحدى تدخلاته، يقول إنه حينما نشر الراوي" تعاورتها رماح قبيلة النقاد" فكتب عنها أحدهم أنها مثقلة بالرموز والشخصيات المتناقضة، ونصح بحذف الفصول الخاصة بالأصدقاء ومدونات الزوجة، وذهب ناقد آخر إلى ضرورة حذف الفصل الخاص بـ"نورة" لأنه مقحم في سياق لا ينتمي إليه، ورأى ثالث بأن أوراق "عزة" زائدة، ولا بد من استبعادها. ونصحت ناقدة بأن يتم التخلّص من التفاصيل العاطفية والحسية، وقد أخذ الراوي بكل الآراء التي قيلت بصدد روايته، فماذا كانت النتيجة؟ "جمع الراوي كل ما قيل عن روايته ذات ليلة، فرفرفت فوق قلبه عصابات الطيور الجارحة، ومدت أياديها الحادة فانتزعت سكينة الأوراق المبللة بالتعب، واستبد به غضب نزق، فقرر هجاء النقاد بقصيدة عمودية غير عصماء، ولما نشرها انشغل النقاد بتفكيك الغامض في تشكيلها، ولم يفطنوا لبنية الهجاء القصدي القابع تحت حروفها. لم ينم الراوي أسبوعاً كاملاً، وقرر نشر الجزء الذي لم يطالب النقاد باستبعاده، وحينما جمع ما تبقى لم يكن ذلك أكثر من غلاف الرواية فقط. غامر بنشرها وصفق النقاد للرواية الجديدة، واعتبرها بعضهم فتحاً روائياً، وأسماها ناقد شاب رواية "الصمت الفاتنة[29].

تكشف هذه التدخلات الخاصة بالمؤلف ـ الراوي وغيره من الرواة والشخصيات عن جانب من الحرية التي يتيحها السرد في تركيب الحكاية، فهو يوفر إمكانية لجميع الأصوات بأن تتدخل، وتعلق، وتعترض، وتسخر، وتبدي كل ما ترغب فيه من آراء حول البناء الداخلي للنص، وعناصره، ومكوناته، وحول النص وقد استقام أثراً أدبياً مكتملاً متداولاً بين المتلقين. وكل هذا لا يضفي فقط طرافة على النصوص، إنما ـ وهذا هو المهم ـ يكسر الوهم بواقعية الأحداث، ويشرك المتلقّي في اكتشاف سر اللعبة السردية في النص، ويؤسس لحوارية خصبة بين المنظورات والرؤى والأصوات السردية، ويضع المؤلف والراوي والشخصية في منزلة المتشاركين في صوغ النص، وبذا يقوّض البنية الهرمية التقليدية التي تضع المؤلف عادة خارج إطار النص، أو في أفضل الأحوال يتوارى خلف راوٍ عليم.

لم يتوقف السرد في هذه الرواية عند حدود تمزيق البناء الكلاسيكي للحكاية المتتابعة في نمو أحداثها، إنما فتح الأفق أمام كل عناصر السرد الروائي في أن تمارس أدواراً

مزدوجة، فمرة تكون هي بذاتها موضوعاً لغيرها، ومرة تكون خالقة أو صانعة أو معلقة أو صاحبة وجهة نظر ـ وكل ما يتصل بالمشكلات السردية ـ في العالم الفني الذي هي جزء منه. فيحدث نوع من تبادل الأدوار بين المؤلف والراوي والمروي له ـ وأحياناً المتلقي ـ فكل له أن يمارس دوره حسبما تتيح له مسارات السرد، فيتقنع هذا بقناع ذاك، ويتوارى هذا خلف ذاك، فتتداخل الأساليب والأفكار والآراء، وكل ذلك يغني النص، ويعمق مستوياته البنائية والدلالية.

وهذا الضرب من التشكيل السردي يظهر أيضاً في "المقامة الرملية"[30] لهاشم غرايبة الذي يدمج أشكالاً مختلفة من الكتابة ضمن إطار سردي تتداخل فيه النصوص المختلفة: الإخبارية، والشعرية، والمرويات السردية، وهو بذلك يعيد الاعتبار لضروب من الكتابة العربية القديمة التي تصهر تلك العناصر مجتمعة في نسيج جديد له خصائصه النوعية. ويتردد نص "المقامة الرملية" بين تلك الأشكال كلها فإطاره العام يندرج ضمن النسق السردي الخاص ببناء المقامة، والعنوان يقوي هذا الانتماء فضلاً عن توافر الركنين الأساسيين لنوع المقامة، وهما الراوي والبطل والمناقلة الإخبارية التي تتم فيما بينهما، إذ أن مهمة الأول تتحدد في رواية فعل الثاني، لكن النص لا يوقر هذه العلاقة التقليدية التي رسخها فن المقامة، إنما يتجاوز ذلك فيجعل من البطل راوية لأفعاله ويلعب على قضية المستويات السردية بمهارة بالغة، فيجعل الناسخ يتدخل، ويعيد ترتيب الأحداث طبقاً لمقتضيات السياق الذي يراه مناسباً، إلى ذلك فإنه يوفر إمكانية لأن يقتحم المؤلف باسمه الصريح أسوار النص، ويتدخل ويضيف ما يريد.

وتكشف خاتمة الكتاب هذا الأمر بوضوح "ها هو كتاب المقامة الرملية حسب ما تخيله الراجي معرفة ذاته، الكثير بكلماته. . هاشم غرايبة بن بديوي المصطفى من حوارة، فمن حرف شيئاً من معناه، أو زال ركناً من مبناه، أو طمس واضحة من معالمه، أو لبس شاهدة من تراجمه، أو اختصره، أو نسبه كله أو بعضه إلى غيرنا فله أجر جهده، وأجر إبداله أو اختصاره أو انتحاله أو تأويله أو نقده. هذا ويقدم (الناسخ) الاعتذار فيما سلف من هذا الكتاب من سهو إن عرض، أو تصحيف أو تغيير إن وقع، منتبهين إلى ما يلحقنا من سهو الإنسانية، ويصحبنا من عجز البشرية عن بلوغ الغابة وتقصي النهاية"[31] على أن الإشارة إلى هذا الأمر لا تأتي فقط في نهاية الكتاب، إنما ترد في تضاعيفه في إشارة واضحة إلى تداخل مستويات السرد، وتبادل الأدوار، وتغير الرؤى والمنظورات السردية[32]. وكل ذلك يعمق الأبعاد الدلالية للنص لأن الشخصيات الراوية، والفاعلة، والناسخة، والمؤلفة، تمارس أدوارها التخيلية المتعددة بما يكسب النص جدته وأهميته. وضمن هذا السياق ترد الإشارة

الآتية "داخل كل كاتب هناك راو ومستمع.. ممثل ومتفرج.. مؤلف وناسخ.. مبدع وناقد.. واحد يتكلم والآخر يستجيب.. ويحدث أن يتبادلا الأدوار"[33].

يقدم نص "المقامة الرملية" "تمثيلاً سردياً رمزياً لزمرة من الحكايات المتصلة بشخصية "الخميس بن الأحوص" الذي يظهر أحياناً باسم "بشر الحافي" وتدور تلك الحكايات حول الصراع الصعب والقاسي الذي يخوضه في الصحراء وسط مجموعة كبيرة من الأبناء والأحفاد والزوجات والشيوخ والفرسان والحكماء والكهّان والقضاة والتجار وغيرهم، وتبدو حروب الخميس ونزاعاته كثيرة ومتناثرة كحبات الرمل التي تملأ عالمه، وكل ذلك يعرض من خلال نصوص متتابعة لها تسمياتها الخاصة، وهي تصور المراحل المتعاقبة للأحداث المتصلة الشخصية التي اختلقتها المخيلة فغابت كما ظهرت هي وأحداثها والخلفيات الزمانية والمكانية المؤطرة لها "في لحظة ما تخليت عن الاعتقاد بوجود خميس بن الأحوص، فاختفى الرجل، وأتت عثة الصحراء على المخطوط ترمه، فانفطرت الثريا في عليائها حزناً وأربكت النجوم من حولها، واختلت دورة الأفلاك، وصارت السماء وردة كالدهان.. واختفى الفلج ومدينة الفج.. والنهر الكبير والبر الآخر، والجبل الأحمر والجبل الأقرع، وأرض الحراء وحصن الدهناء، وبلدة الخضر والواحات، وحبات الرمل"[34].

تتخلل هذه النصوص نبذ من الأخبار التاريخية، والأشعار والحكايات، ويتجسد السرد من خلال أساليب متعددة تذكر بنثر الكهّان والخطب الجاهلية، ويأخذ السرد في عمومه طابعاً تجريدياً يتعالى عن تحديد دقيق للأبعاد المكانية والزمانية، وبناء الشخصيات يقوم على الأفعال والملامح الفكرية أكثر مما يقوم على الوصف الاستقصائي المفصل لمظاهرها الخارجية، وهي شخصيات تتقد وتنطفئ في عالم الصحراء كأنها نجوم متساقطة، وشهب مارة في ظلام دامس. وكل ذلك فإن نص "المقامة الرملية" يقدم نفسه في تحد كبير وسط شبكة الخصائص النوعية للرواية التي لها شروطها العامة التي لا يتوافر كثير منها فيه، إنه يدخل في نوع من المنازعة، وهو يدمج شذرات من النصوص والخصائص الكتابية القديمة، مع قواعد النوع الروائي، لكنه يفلح في الإعلاء من شأن خصائصه الذاتية التي تجعله من جهة محاكياً للمرويات والمدونات السردية العربية القديمة، ومن جهة ثانية يتنفس في مناخ الرواية الحديثة.

7. خاتمة.

كشفت هذه المدونة السردية الكيفيات التي تتركّب بها البنيات السردية للنصوص الروائية، سواء كان ذلك على مستوى بناء الأحداث أو إعادة إنتاج المرجعيات الثقافية والاجتماعية، فالرواية العربية تخطت حبسة الانغلاق على حكاية شفافة مسلية مكتفية بذاتها

إلى مزيج متنوع من الأحداث والوقائع التي تمس المرجعيات مباشرة، وتعيد إدراجها متناثرة في سياقاتها السردية، وهو أمر يؤكد الإمكانات الهائلة للسرد الذي انخرط مباشرة في البحث والاكتشاف، وتورط في قضية التاريخ، والواقع، وحكايات المهمشين، والمرويات التاريخية القديمة، فالبنية السردية للمدوّنة التي وقفنا عليها بالتحليل اتسمت بالتنوع في إعادة تركيب عناصر البناء الفني طبقا لمقتضيات السياقات السردية التي تقترحها النصوص، وذلك يفتح الأفق أمام مغامرات جديدة للبنى السردية التي ما فتئت تتطور، وتتحول، وتتطلع إلى اكتشاف أنساق تضفي مزيدا من التجديد في السرد العربي الحديث.

هوامش الفصل السادس

1. عبد الخالق الركابي، سابع أيام الخلق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1994
2. عبد الخالق الركابي، الراووق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1986. وواصل ذلك في روايته: عندما يحلق الباشق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1990.
3. سابع أيام الخلق ص 293.
4. م. ن. ص292.
5. م. ن. ص30 ويلاحظ أن الحديث عن المتحف والمكتبة يناظر وصف الدير والمكتبة في رواية "اسم الوردة" لامبرتو إيكو. والاستشفافات بين الآثار الأدبية لم تعد مثار تهمة، إذا جاءت في سياقات مختلفة.
6. م. ن. ص134.
7. تيسير سبول، الأعمال الكاملة، بيروت، 1980
8. إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، تونس، دار الجنوب، 1982
9. محمود المسعدي، حدث أبو هريرة قال، تونس، دار الجنوب للنشر، 1984
10. محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، بيروت، دار الغربالإسلامي، 1998ص310و347و 348
11. وليد إخلاصي، دار المتعة، لندن، دار رياض الريس للنشر، 1991.
12. م. ن. ص 161 ـ 162.
13. م. ن. ص 174.
14. م. ن. ص256.
15. غازي عبد الرحمن القصيبي، العصفورية، لندن، دار الساقي 1996
16. م. ن. ص 353
17. إبراهيم نصر الله، طيور الحذر، بيروت، دار الآداب، 1996
18. إلياس فركوح، أعمدة الغبار، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996
19. م. ن. ص 103 ـ 104
20. جنان جاسم حلاوي، ياكوكتي، لندن، دار رياض الريس، 1991.
21. جمال ناجي، مخلفات الزوابع الاخيرة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1988

22. م. ن. ص 286
23. جمال ناجي، الحياة على ذمة الموت، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993
24. م. ن. ص 13
25. حسن بن عثمان، بروموسبور، تونس، الشركة التونسية للنشر، 1998
26. علي الدميني، الغيمة الرصاصية، بيروت، دار الكنوز الأدبية، 1998.
27. م. ن. ص 6 ـ 7.
28. م. ن. ص 8.
29. م. ن. ص 182.
30. هاشم غرايبة، المقامة الرملية، (عمان، دار الفارس، 1997)
31. ص 287
32. انظر على سبيل المثال ص 207، 208، 210، 213، 248
33. ص 7
34. م. ن. ص 287

خاتمة الكتاب الرابع

لا يختلف السرديون كثيراً، فيما بينهم، حول الصعاب التي تكتنف وصف "المادة الحكائية". كثيرون حاولوا الاقتراب إلى تلك المادة لضبط نظمها السردية والدلالية؛ فاستقام لهم "منطق للسرد" يستجيب للأشكال التي تقترحها النصوص القديمة والحديثة، وهذا جزء من جهود المنهجيات الوصفية الهادفة إلى استنباط قواعد للخطابات السردية علّها تفلح في تأسيس نظم تضبط مسارات المتون الحكائية. اتخذت دراسات السرديين اتجاهين رئيسيين: أولهما، عني بالمستويات البنائية الخطاب فوظّف كشوفات علم اللغة في ذلك معتبرا السرد جملة كبيرة، وأفاد من النموذج اللغوي بوصفه معياراً قياسياً في التحليل، فانبثق "نحو" للسرود المختلفة. وثانيهما، عني بالمستويات الدلالية الخطاب من أجل وضع قواعد للوظائف الأساسية التي تؤديها الشخصيات، فتضبط أفعالها، وبذلك تقترح طرقا للأحداث السردية.

هذان الاتجاهان في الدراسات السردية الحديثة جعلا الخطاب السردي حقلاً لاستنباط النظم والقواعد، في محاولة لوضع تصور شامل يضبط آلية عمل مكونات ذلك الخطاب، واستقامت السردية بوصفها علماً للسرد على الجهود التي تمخضت عن هذين الاتجاهين، سواء في مجال اللسانيات أو البحث الدلالي، ولما كانت السردية تعنى بمكونات الخطاب السردي لكشف أنظمته الداخلية، فقد اتجهت عنايتها إلى الخواص الأدبية لذلك الخطاب على مستوى الأقوال والأفعال، فالمادة الحكائية متن مصوغ صوغاً سردياً، وهي خلاصة تمازج العناصر الفنية الأساسية: الحدث، والشخصية، والخلفية الزمانية ـ المكانية. المتون السردية لا يمكن أن تكون الأحداث، أو الوظائف التي تنهض بها الشخصيات، أو الأطر السردية الناظمة لها، إنما هي مادة تخيلية متجانسة مصوغة صوغاً فنياً، وتتضح خصوصياتها بين عصر وآخر، ونوع سردي وآخر، وبين كاتب وآخر، من طريقة سبك العناصر الفنية على نحو خاص ومتميز، فالصوغ هو الذي يعطي المتون السردية صورتها ووجودها المتحقّق. والنظر إلى المتون السردية المصوغة بوصفها جوهراً كلياً يقرّب، فيما نرى، الصورة الحقيقية لطبيعة الخطاب السردي، لأنه يمنح البحث قدرة الاقتراب إلى ذلك الخطاب باعتباره فعالية لغوية دينامية ودالة، ويقترح، في الوقت نفسه، تعميق النظر في كليته من جهة البحث في

التأويلات الناتجة عنه، فالمتون المصوغة تمنح إمكانية كبيرة للبحث، والوصف، والتحليل، والتأويل.

هذا التصور لا يتقاطع مع التصورات الأخرى، لكنه يقدم نفسه إلى جوارها؛ فالرواية العربية الحديثة تخوض مغامرة التجريب بكامل أبعادها، ولم تزل أنظمتها السردية في حالة تحوّل، وتطوّر، وتفاعل، وقد يفلح بعضها في تهجين نظام جديد من خلاصة نظم أخرى، والبحث هو الذي يستنبط نظم تلك التشكلات، طبقاً لتواتر خصائص نظام ما. ولا نعدم أن نرى خصائص النظم السردية تتفاعل فيما بينها، مما يجعلها تتضافر معاً لإعلاء شأن المتون. ولعل نص "ألف ليلة وليلة" أحد أكثر الأمثلة وضوحاً على تجاور نظم صوغ المتون السردية، فقد التقت النظم وتفاعلت فيه، الأمر الذي منح الليالي العربية ميزة نادرة، ففي الوقت الذي يكشف فيه الإطار السردي العام خضوعا لنظام التتابع، كون الليالي متعاقبة، فإن التضمين ينتظم كثيراً من الحكايات الفرعية، بما يشبه عنقوداً من الحكايات، هذا، فضلاً عن توازي بعض الحكايات داخل المتن. وعلى نحو مشابه، لما هو موجود في "ألف ليلة وليلة" يمكن أن تكون الخطابات الروائية حيزاً تتفاعل فيه نظم الصوغ، دون أن يقوّض أحدها الآخر، والمثال السابق يمنح أية محاولة شرعية منهجية، وتاريخية، وإبداعية.

ولكن ما المعيار الذي يمكن الأخذ به في تصنيف أبنية المتون السردية؟ إنه الزمان، وصور توالي الأحداث فيه، فطبقاً للمسار الذي ينتظم فيه المتن بوقائعه في الزمان، يمكن كشف أربعة نظم أساسية، تستأثر بالصياغات البارزة في الخطابات السردية، وهي: نظام التتابع، إذ لم تعرف الرواية العربية إلى منتصف القرن العشرين غير نظام التتابع أصلا لصوغ متونها، ولا تتفرّد بهذا عن سواها فقد استبد هذا النظام بالفن الروائي زمنا طويلا، وربما يعود ذلك إلى تأثير فن الخبر التاريخي في فنون السرد. فمن أخص ما يميز الخبر تأكيده نقل الواقعة الإخبارية نقلاً متتابعاً، دون إجراء أية "انحرافات" تخلخل بنيتها، وبسبب رسوخ هذا النظام في فنون السرد الأدبي اعتبر من السمات الأساسية للأدب، وما يميز نظام الصوغ هذا هو ترتيب الوقائع في الزمان على نحو متوال بحيث تتعاقب مكونات المادة السردية جزءاً إثر آخر، دونما ارتداد أو التواء في الزمان، ومما يعطي هذا النظام ميزته بين نظم الصوغ الأخرى، استهلاله الذي يعمل على تأطير المادة الحكائية المقترنة بالشخصيات، وتحديد الخلفية الزمانية والمكانية للمتن كله، وذلك من أجل التمهيد لسيلان المتن في الزمان، ويقوم في الوقت نفسه، ببذر "نبوءة" ترصد ما سيكون عليه المتن، ويفضي ذلك إلى بروز سمة تختص بها المتون المتتابعة، ألا وهي، خضوعها لمنطق السببية إذ يكون السابق سبباً للاحق، وهذا هو الذي يفسر تماسك مكونات المتون السردية الخاصة بهذا النظام.

إلى جوار نظام التتابع، استأثر نظام آخر بمكانة مهمة في صوغ المتون السردية، وهو

نظام التداخل، وبخاصة منذ منتصف القرن العشرين، وتصاغ المتون السردية في هذا النظام على نحو تتناثر فيه مكوناتها في الزمان، ثم يقوم المتلقّي بإعادة تنظيمها، فالحدث السابق لا يكون سبباً للاحق، إنما يجاوره، وقد تظهر النتائج قبل الأسباب، وبالعلاقات السببية ـ المنطقية يمكن استبدال العلاقات السردية. وما يميز هذا النظام كون الاستهلال فيه يطلق المتن من عقاله، دون أن يوطئ له، كما هو الأمر في نظام التتابع، وهذا يفضي إلى أن تتزامن الوقائع في بعض الأحيان، بما يؤدي إلى بروز خاصية المفارقة بين أزمنة السرد وأزمنة الحدث، وغالباً ما يكون زمن السرد قصيراً إذا ما قورن بزمن المتن الذي يتشظّى دونما ضوابط منطقية، فالمادة الحكائية تتناثر في الزمان، وتستعاد من خلال رواة يلتقطون بعض أجزائها، ويعيدون نسجها، ولا تتضح مكونات المتن كاملة، إلا بعد أن يعاد ترتيبها في ذهن المتلقي من جديد. بدأ نظام التداخل يستأثر بمكانة مهمة بين نظم صوغ المتون في الرواية العربية المعاصرة. وثمة نظام ثالث أقل ترددا، هو نظام التوازي، وفيه تتوزع المادة الحكائية على أكثر من محور، بحيث تتعاصر زمانياً في وقوعها. وما يتصف به هذا النظام هو الاستغناء عن الاستهلال، ومباشرة تقديم المتن الذي يتفرّع إلى محورين أو أكثر، وهذا يفضي إلى تزامن عناصر المتن كونها تحدث في زمان واحد، وأمكنة مختلفة. ونظام التوازي جديد في الرواية العربية والعالمية، ولم يستأثر بعدُ إلا بعناية قلة من الروائيين، وهو يعيد في تضاعيفه توظيف تقنيات التتابع والتداخل في بعض الأحيان

لا تكتفي بعض المتون بأن تقدم مرة واحدة، وإنما تعتمد على نظام يعيد تكرار أحداثها أكثر من مرة، تبعاً لعدد الشخصيات المشاركة في المادة الحكائية، ووجهات نظرها، وهذا النظام يعطي للرؤية السردية مكانة أساسية في صوغ المتن، ونصطلح عليه بـ"نظام التكرار" ولما كانت الرؤى مختلفة، وجب اختلاف المتون لا بحسب ترتيبها إنما بالتركيز على ناحية ما منها دون أخرى، وهذا يؤدي إلى أن يعاد تقديم نبذ كبيرة من المتن، وربما المتن كله أكثر من مرة. ومعروف أن فولكنر في "الصخب والعنف" وداريل في "الرباعية الإسكندرانية" دشّنا لهذا النظام من الصياغات السردية، إلى درجة عدّت فيها الرواية الأخيرة أنموذجاً عالميا له، حيث يعرض المتن أكثر من مرة، كأنه حياة في مرايا عديدة، وعدّت شخصياتها عدسات بلّورية تعكس الأحداث استنادا إلى نوع العلاقة التي تربطها بها. ويتميز نظام التكرار بأن المتن فيه تعاد روايته، وهذا يؤدي إلى ضمور حركة الزمان في الأحداث اللاحقة حيث تعاد الخلفية الزمانية والمكانية ذاتها، كما تتكرر الوقائع، والأحداث، والشخصيات، فجميع مكونات المتن، باستثناء وجهة نظر الراوي، تظل ثابتة، لكن الرؤية مختلفة عن غيرها في كل مرة، بما لا يخلخل تعاقب المتن زمانياً.

ولا نعدم، وسط الإنتاج الغزير في الرواية العربية، وجود نصوص اعتمدت في صوغها

على تهجين أكثر من نظام، وبخاصة في النصوص التي تندرج ضمن نسقي التداخل والتوازي، وهذا يدل على أن نظم الصوغ قابلة للزيادة، بحسب قدرة الخطابات على ابتداع نظم جديدة، أو تهجين أخرى. ولما كانت الرواية العربية تمر بمرحلة تجريب غنية على مستوى الأبنية، والسرود، والرؤى، واللغة، فلا يمكن غلق نظم الصوغ فيها على عدد محدّد، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، فالحاجة تظل قائمة إلى استحداث نظم صوغ جديدة، تمنح الرواية إمكانية أكبر، ليس في صوغ متونها فحسب، بل وفي التعبير عن موضوعاتها، وهذا جزء من مخاض التجديد الملازم للإبداع بصورة عامة.

الكتاب الخامس

السردية العربية الحديثة
ـ الاتجاهات، والموضوعات ـ

الفصل الأول

النسوية: تاريخ العار

1. مفهوم النسوية.

تقتضي دراسة الرواية النسوية العربية كشف الحاضنة الفكرية التي تعطي لتلك الرواية دلالتها في السرد العربي الحديث، فتلك الرواية رسمت هويتها السردية استنادا إلى صوغ مكونين رئيسين، هما: الرؤية الأنثوية للعالم، والاحتفاء بالجسد، وسيخصص الفصلان اللاحقان من هذا الكتاب لتقصّي كل ذلك، فقد تشابك المكونان بما جعل الرواية النسوية تعرّف بهما. وللوصول إلى ذلك الهدف ينبغي الوقوف أولا على خلفيات الفكر النسوي، وتجلياته، وسجالاته، فبدون ذلك يبدو التحليل السردي منقطعا عن السياق الذي تطمح إليه هذه الموسوعة، وهو كشف التيارات الكبرى الفاعلة بوصفها خلفيات تؤثر في تركيب المادة السردية، وهو ما نتطلّع إلى كشفه في هذا الفصل، باعتباره مدخلا فكريا شاملا سيفضي بنا إلى استقصاء تلك الرواية التي تمثل اتجاها مهما في الرواية العربية الحديثة.

إذا نُظر إلى التاريخ الإنساني بصورة موضوعية، ظهرت مفارقة لايمكن قبولها، أو السكوت عليها، وهي استبعاد المرأة، والتحيز للرجل، وهو تحيز اعتباري وواقعي فرضته ظروف ثقافية واجتماعية وضعت المرأة في مقام أدنى بكثير من مقام الرجل، إن لم نقل أنه وقع إخراجها من دائرة صنع التاريخ، وكأن تاريخ المرأة عار ينبغي طمسه، وخطيئة يجب محوها، وإثم ينبغي استئصاله. وفي حركة احتجاجية رافضة انبثقت الحركات النسوية في القرن العشرين لإحداث نوع من التوازن في المواقع الاجتماعية لكل من المرأة والرجل، فاتخذت هذه الحركات طابعا عملياً ونظرياً، وسعت إلى تغيير أوضاع النساء من جهة، وإلى الاهتمام بما يكتبنه من جهة ثانية، فتعدّدت اتجاهات الفكر النسوي، وانصبّ كثير من اهتمام الدراسات النسوية على مفهوم "الجنوسة" إذ فرّقت بين النوع البيولوجي "Sex" و"النوع الاجتماعي "Gender" فالأول يعنى بالفروق الخلقية بين الذكر والأنثى، أما الثاني فيندرج في سياق الدراسات الاجتماعية والثقافية؛ لأنه يهتم بالمكانة الاعتبارية والمعنوية للإنسان تبعا لجنسه.

وتكاد الثقافة العربية الحديثة تجمع على ترجمة الكلمة "Gender" بـ"الجنوسة" التي يقصد بها التنميط التربوي، والاجتماعي، والثقافي، الذي يحجز المرأة في موقع دوني مقارنة بموقع الرجل في الأدوار، والوظائف، والمسؤوليات، فقط لأنها امرأة، وليس لأنها أقل كفاءة ومعرفة. وتعزو الدراسات النسوية ذلك إلى أن الثقافة الذكورية انتقصت المرأة، وافترضت أنها دون الرجل بإطلاق في كل شيء، وعليه فإن مهمة تفكيك الثقافة الذكورية، وامتصاص التحيّزات التي استوطنتها عبر التاريخ، وردّ الاعتبار للأنثى بوصفها كائناً إنسانياً مناظراً للذكر، كفيل بزحزحة العلاقة بين المرأة والرجل، ونقلها من مستوى التبعية إلى مستوى الشراكة.

نهض الفكر النسوي على فرضية نقد التفاضل بين الذكور والإناث على أساس الهوية الجنسية، وسعى إلى تشكيل هوية أنثوية مختلفة عن الهوية الذكورية بناء على الأدوار والوظائف الاجتماعية، لابقصد التمايز إنما بهدف التمييز. وفيما يخص الكتابة، ينبغي التفريق بين كتابة النساء، والكتابة النسوية، فالأولى تتم بمنأى عن الرؤية الأنثوية للعالم وللذات إلا بما يتسرّب منها دون قصد، وقد تماثل كتابة الرجال في الموضوعات والقضايا العامة، أما الثانية فتتقصّد التعبير عن حال المرأة بخاصة استناداً إلى رؤية أنثوية للذات وللعالم، وتتم في إطار الفكر النسوي، وتستفيد من فرضياته، وتصوراته، ومقولاته، وتسعى إلى بلورة مفاهيم الأنوثة، ونقد النظام الأبوي.

ومن أجل كشف الركيزة الأساسية التي يقوم عليها الفكر النسوي، فلابد من الوقوف أولا على مفهوم "النسوية" إذ تكاد تتفق الأدبيات النسوية على أن هذا المفهوم يحيل على تصور ثقافي عام مفاده الاعتقاد بأن المرأة لا تعامل على قدم المساواة ـ لا لأي سبب سوى كونها امرأة ـ في مجتمع تُنظِّم شؤونه، وتُحدِّد أولوياته، طبقا لرؤية الرجل، ومصالحه، وخبراته. وتذهب المصادر الأساسية للفكر النسوي إلى أنه في ظل النموذج الثقافي الأبوي تصبح المرأة هي كل ما لا يميّز الرجل، أو كل ما لا يرضاه لنفسه، فالرجل ينماز بالقوة، والمرأة بالضعف، ويتصف الرجل بالعقلانية، والمرأة بالعاطفية، ويتّسم الرجل بالايجابية، والمرأة بالسلبية... الخ، وذلك المنظور يقرن المرأة في كل مجال بالدونية، وينكر عليها حق الانخراط في ميادين الحياة العامة على قدم المساواة مع الرجل. ومن هنا يمكن القول بأن النسوية هي حركة تعمل على تغيير هذه الأوضاع لتحقيق تلك المساواة الغائبة بين المرأة والرجل[1].

وعلى هذا تكون النسوية: كل جهد نظري أو عملي يهدف إلى مراجعة، أو مساءلة، أو نقد، أو تعديل، النظام السائد في البنيات الاجتماعية، الذي يجعل الرجل هو المركز، وهو الإنسان، والمرأة جنساً ثانياً، أو كائنا آخر في منزلة أدنى، فتفرض عليها حدود وقيود،

وتمنع عنها إمكانات المشاركة لأنها امرأة، وتبخس خبراتها لأنها أنثى، لتبدو الحضارة في شتى مناحيها إنجازاً ذكورياً خالصاً، يؤكد، ويوطّد سلطة الرجل، وتبعية، أو هامشية المرأة[2]. ولكي يُعرض مفهوم "النسوية" بوضوح، وشفافية، يلزم كشف طبيعة المفهوم المعارض له، وهو "الأبوية" الذي يشير إلى علاقات القوة التي تخضع في إطارها مصالح المرأة لمصالح الرجل، وتتخذ هذه العلاقات صوراً متعددة بدءاً من تقسيم العمل على أساس الجنس والتنظيم الاجتماعي لعملية الإنجاب وصولا إلى المعايير الداخلية للأنوثة. وتستند السلطة الأبوية إلى المعنى الاجتماعي الذي تم إضفاؤه على الفروق البيولوجية بين الجنسين[3].

يلاحظ أن الفكر النسوي ركّز الانتباه كثيراً على مبدأ الثنائيات الضدية، فلكي يرتسم مفهوم النسوية واضحا، فلابد من عرضه على شاشة الفكر النقيض، وهو الفكر الأبوي. وتحديد المفاهيم في ضوء مبدأ الأضداد قد يتخطّى وظيفة التعريف، ويتعدّاها إلى حكم القيمة، وفي هذه الحال، تفتح احتمالات متعدّدة للحكم على النسوية، إذ يعدّها كثيرون مروقا عن قاعدة معيارية للفكر الانساني العابر لفكرة الجنس البيولوجي والاجتماعي، فيما يراها آخرون تنويعا خصبا يدفع برؤى جديدة تثري لوحة الفكر الانساني بمنظورات مبتكرة، فتنفتح آفاق أخرى أمام الفكر غير التي كرّسها التفكير الذكوري الشائع.

ولم يقتصر الأمر على تحديد مفهوم النسوية، إنما جرى التركيز أيضاً على السياق الثقافي الحاضن له، وهو سياق يضخ دلالات حافة على المفهوم، فيشبعه بكثير من المعاني الرديفة المتصلة بعصرٍ ما، ومكانٍ ما، إذ ترى "يمنى طريف الخولي" أن النسوية إنما هي فلسفة نقدية للحضارة، وينبغي انزالها في سياق نقد الحضارة الغربية، فذلك السياق الخاص بنشأة النسوية له أهمية كبيرة كونه يربط بين النسوية والحضارة الغربية، فالموجة النسوية الأولى إحدى تجليات الحداثة التنويرية بمُثلها العقلانية التي تجسّد الذكورية، وقد طمست خصوصيات المرأة. أما الموجة الثانية، أي النسوية الجديدة، وتقصد بها: نسوية ما بعد الحداثة، فأبرز ما يميزها هو نقد النموذج العقلاني الذكوري للإنسان، ورفض انفراده كمركز للحضارة الغربية التي جعلها المدّ الاستعماري أنموذجاً للحضارة المعاصرة بأسرها. فهي تختلف، بل تتناقض، مع الموجة الأولى في تأكيدها على اختلاف النساء عن الرجال، والعمل على اكتشاف، وإبراز، وتفعيل، مواطن الاختلاف، وما يميز الأنثى، والخبرات الخاصة بالمرأة التي طال حجبها مما أدى إلى خلل أصاب الحضارة، فالنسوية الجديدة اكتشاف وبلورة للأنثوية، ورفض مركزية النموذج الذكوري للإنسان التنويري الحداثي العاقل، وهو الوجه الآخر للمركزية الغربية التي سادت العالم. وتتلخّص في أن مركزية العقل الذكوري الغربي قهرت المرأة، والطبيعة، والشعوب خارج المجال الأوربي[4].

إن تعريف السياق الحاضن للنسوية في موجتيها الأولى والثانية يجرّدها من تهمة الإدعاء بأنها حركة احتجاج عدمية تنتسب لموجات مابعد الحداثة من جهة، ويجعلها تنخرط في صلب الجدل الفكري الذي يمور به العالم الحديث من جهة أخرى، والتمويه على كل ذلك يراد به سحب شرعية الفكر النسوي من خارطة الثقافة المعاصرة. والحال فالنسوية منبثقة من تفاعلات كثيرة، وفي مقدمتها، حركة الحداثة، وحقوق الإنسان، والتعدديات، والتعليم، والعلاقات الاجتماعية التي المتنامية في صورها بين الرجل والمرأة.

2. الهوية والكتابة الأنثوية.

ولعل فحص الهوية الأنثوية، وتحديد طبيعتها، وشروط تكوّنها، كان الأصل الذي منح النسوية موضوعا خصبا ومشروعا للبحث، وقد انتج كل ذلك كتابة أنثوية تنهل سماتها من تلك الهوية، وكان لمفهوم الكتابة الأنثوية الفضل في تحويل النقاش من البحث عن الكاتبات أنفسهن، إلى كشف الأسباب وراء التحيّز ضد النساء، فلم يقتصر الأمر على البحث في شؤون النساء بوصفهن جنسا له خصوصياته البايلوجية، إنما توسع البحث ليشمل فرضيات الفكر الأبوي في تحيزاته المضادة للمرأة، وكل هذا دفع بمفهوم الكتابة الأنثوية إلى واجهة الاهتمام في الفكر النسوي، إذ فتحت ناقدات نسويات من أمثال: هيلين سيسو، ولوسي ايريغاري، وجوليا كريستيفا، نوافذ الجدل حول الهوية الأنثوية، والذات الأنثوية، وكيفية التعبير عنهما بكتابة تقوم بتمثيلهما في ضوء شروط الأنوثة.

ومن أقدم ما يشار إليه في هذا المجال، ما أصبح يعرف بـ"النسوية الفرنسية" وهو اتجاه ركز اهتمامه على شبكة هذه المفاهيم، وربطها بالكتابة الأنثوية، فمن الضروري، في النسوية الفرنسية، أن تكرّس المرأة كتابتها لذاتها الأنثوية، فتجعل منها بؤرة مُلهمة، وذلك يقتضي اختيار لغة خاصة تعتمدها في تمثيل نفسها، والاهتمام بالهوية الأنثوية، وبالكتابة الأنثوية، لايقصد منهما تركيز الاهتمام على الأنثى، فحسب، إنما، فضلا عن ذلك، زحزحة الهيمنة الذكورية المتغلغلة في الثنائيات المتضادة السائدة: الرجل/المرأة، العقل/العاطفة، القوة/الضعف، إذ تضفي الثقافة السائدة قيمة أعلى على الطرف الأول من تلك الثنائية، وتخفض أهمية الطرف الثاني. وتصرّ"كريستيفا"في سياق بحثها في تفاصيل هذه القضية على أن "الذكورة"و"الأنوثة"، إنما هي مواقع معيّنة للذات تشكّلت بفعل عوامل اجتماعية، ولا علاقة لها بالاختلافات البيولوجية(5). وبذلك فوظيفة الكتابة الأنثوية تتجلّى في قدرتها على تمثيل هذه المواقع، وتسليط الضوء عليها.

ومن الطبيعي أن تمرّ هذه الكتابة بصعاب التقليد، والمحاكاة، بل والتبعية، قبل أن تنفصل، وتستقل، وتتميز بذاتها، ولهذا ترى"إيلين شوالتر"أن كتابات المرأة تشبه الكتابات

النابعة من أية ثقافة أخرى تابعة، فهي تمرّ بثلاث مراحل من التطور المتعاقب "محاكاة الأشكال السائدة للتقاليد الأدبية المهيمنة" و "الاعتراض على هذه المعايير والقيم" و "اكتشاف الذات" أي "البحث عن الهوية"[6].

وثمة مجموعة من الاتجاهات داخل الفكر النسوي تهتم بالكيفية التي تصاغ بها الهوية الأنثوية بوساطة اللغة، باعتبار أن اللغة نسق من التعبير يؤدي إلى تشفير هوية الذكر، لا هوية الأنثى. وطبقا لهذا التصور طرحت "سيسو" فكرة "الكتابة الأنثوية". فاختلاف المرأة عن الرجل اختلاف بيولوجي ولغوي، ومن المهم الحديث والكتابة عن التمثيل الإيجابي للأنوثة في الخطاب الأنثوي، لأن النسيج الاجتماعي يعتمد على مقابلات ثنائية مبنية على الفروق بين الجنسين، وهذه المقابلات تنزل المرأة منزلة الآخر السلبي في أي بنية ينشئها المجتمع. ولو أن مؤلفات المرأة أخذت شكل الكتابة الأنثوية، فإنها يمكن أن تقلب موازين اللغة الرمزية المذكرة رأساً على عقب[7]. وفي هذا السياق تقترح "لوسي إيريغاري" فكرة "الكلام المؤنّث" باعتباره نقيضا للتراكيب اللغوية التقليدية المشبعة بالحس الذكوري، فيما تدعو "ديل سبندر" النساء إلى رفض الدور الصامت للمرأة في إطار ما تسميه "باللغة التي صنعها الرجل"[8].

ثمة تدافع في الأهداف التي تريد النسوية تحقيقها، بداية من السعي إلى بلورة كتابة أنثوية متميزة عن الكتابة الذكورية، مروراً بتأنيث الكلام النسوي، وصولا عدم الاعتراف بلغة الرجل التي تستبعد الذات الأنثوية في أساليبها، وصيغها، وتراكيبها، فضلا عن كونها تفتقر إلى الكفاءة في التعبير عنها. وكل هذا متصل بما أصبح ركيزة أساسية من ركائز النسوية، وهو التأكيد على أن التنميط الثقافي الذكوري يعيد انتاج المرأة بما يطابق مصالحه وأهدافه، ولهذا اعتبر كتاب "الجنس الثاني" لـ "سيمون دي بوفوار" إحدى اللحظات الحاسمة في الفكر النسوي، لأنها عالجت فيه مفهوم المرأة ـ كما تشكله الثقافة باعتبارها "آخر"، ومما ورد فيه أن "المرأة لا تولد امرأة، بل تصبح امرأة، فليس ثمة قدر بيولوجي، أو نفسي، أو اقتصادي، يقضي بتحديد شخصية المرء كأنثى في المجتمع، ولكن الحضارة في مجملها هي التي تصنع هذا المخلوق الذي يقف في موقع متوسط بين الذكر والخصي، ويوصف بأنه مؤنث".

وترى الكاتبة الوجودية: بأن فئة الآخر جوهرية في صوغ الذات الإنسانية بكاملها؛ لأن إحساسنا بالذات لا يمكن أن يتكوّن إلا في مقابل شيء آخر غير الذات. لكن الرجال يستولون على فئة الذات أو الفاعل، ويجعلونها حكراً عليهم، وينزلون المرأة منزلة الآخر إلى الأبد. ومن ثم فإن فئة "المرأة" ليس لها وجود حقيقي، وإنما هي مجرد إسقاط لخيالات الذكر ومخاوفه. وبالنظر إلى أن كل التمثيل الثقافي المتاح حالياً ـ سواء في صورة الأسطورة، أو الدين، أو الأدب، أو الثقافة الشعبية ـ من عمل الرجل، فالمرأة مطالبة بأن

تقبل على أنها "آخر" بالنسبة إلى الرجل، ويفرض عليها أن "تجعل من نفسها مفعولاً . . وأن تنبذ استقلالها الذاتي" .[9].

القول بأن "المرأة لا تولد امرأة، بل تصبح امرأة" هو تلخيص للرأي النسوي الذي يؤكد على أن الأنثوية أمر بيولوجي، أما الأنوثة فتنبع من التراكيب والتصورات الاجتماعية. وهكذا فالأنوثة مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة ومظهرها، وغاية القصد منها جعل المرأة تمتثل لتصورات الرجل عن الجاذبية الجنسية المثالية، فالأنوثة بحسب هذا التعريف نوع من التنكر الذي يخفي الطبيعة الحقيقية للمرأة، ولذلك فهي أمر مفروض على ذات المرأة، على الرغم من أن الضغوط التي تدفع باتجاه الامتثال للنموذج الأنثوي السائد ثقافياً أصبح مستقراً في نفوس النساء أنفسهن إلى الحد الذي يجعل المرأة تنصاع له من تلقاء نفسها، وهذا هو السبب في ازدهار صناعة الأزياء، ومستلزمات التجميل بأنواعها. إلا أن اتجاه ما بعد النسوية يضيف إلى هذا الجدل فكرة جديدة، وهي التأكيد على المتعة المستمدة من تشكيل هوية أنثوية تتسم بالوعي بالذات، بل وبالمحاكاة الساخرة عن طريق استغلال الأدوات المتاحة في عالم الأنوثة من أجل تكوين صيغ مختلفة للذات[10].

3. الأمومة والسحر الأنثوي.

وربطت المؤرخة الفرنسية "إيفون كنيبيلير" بين الهوية الأنثوية والأمومة، فنقدت الفكرة الشائعة حول التعارض بين الأمومة والأنوثة "الأمومة ركن جوهري من أركان الهويّة الأنثويّة، وهي لا تقتصر على نشوة نرجسيّة، ولا على تمام شخصي وفردي، إنما هي حقيقة اجتماعيّة تنفرد بها المرأة، وإغفالها أو تجاهُلها يؤدّي إلى إغفال نصف وقائع الأمومة. والحق فإنّ ما يترتّب على الفرق الجوهري هذا هو ما يميّز المرأة من الرجل، أو الأمّ من الأب" . وتوضح "كنيبيلير" الفرق بين الأبوة والأمومة قائلة: إنه من اليسير، نسبياً، على الأب الوالد أن يرعى ولده، ويأخذ بيده إلى حين بلوغه رجولته، فكلاهما يتقاسمه "أنا" تخصّه، لايشاركهما أحد بذلك، ولكن ما بين الأمّ الوالدة وابنتها يتعدّى الاثنتين؛ فالمرأة تنقل إلى ابنتها أمراً يعود إلى الجنس البشري، وتوالده، وديمومته. وعلى الأم أن "تخبر" ابنتها، أي أن تنشّئها على وجه يُفهمها أن جسدها بكامله منخرط في ولادة الحياة، وتناسل البشر[11].

هذا التصور لمفهوم الأنوثة يقتضي نقدا للتصور الشائع في أدبيات الفكر النسوي، فمع أنه لم تغفل الحركة النسويّة أمومة النساء إغفالاً تاماً، ولكن الكاتبات اللواتي تناولن الأمومة تكلّمن على جمال الحمل والوضع، أما ما وجدته "كنيبيلير" جديرا بالاهتمام، وجميلا، ومعجزاً، فهو اللقاء بالكائن الصغير الذي يجهر، منذ ساعاته الأولى، بالسمة الإنسانية. ودعاها هذا إلى مخالفة "سيمون دي بوفوار" التي ذهبت إلى أنّ الأمومة تضع هوة فاصلة بين

المرأة واكتسابها خاصية النوع الإنساني بصورته الكاملة؛ لأن علاقة الأمّ الوالدة بولدها موسومة بالفهم والذكاء، وطبقا لذلك، فهي ليست علاقة حيوانيّة، بل إنها تتعالى تماما على الحيوانية. وكانت "دي بوفوار" أقامت تصورها لفكرة الأمومة، على أساس النظرة الاقصائية للمرأة، ففي ثقافة استبعادية تقوم على الانتقاص المبني على الفروق بين الأنثى والذكر، وجدت أنه لا يسع المرأة رعاية الحياة ما لم يكن للحياة معنى، أي ما لم تكن المرأة منخرطة، تمام الانخراط، في الحركة الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية.

ثم خطت "بيتي فريدان" في كتابها "السحر الأنثوي" خطوة مهمة جداً في الفكر النسوي، إذ افتتحت به الموجة النسوية الثانية، ودعت إلى "إعادة تشكيل الصورة الثقافية للأنوثة بما يسمح للمرأة بالوصول إلى النضوج، والهوية، واكتمال الذات" فاكتنز مفهوم "السحر الأنثوي" أسمى قيمة في حياة المرأة، وتمثل ذلك في تحقيق أنوثتها، فالأنوثة، كما تتصورها "فريدان" "إحساس غامض، وغريزي، وشديد القرب إلى عملية خلق الحياة، بل هو مرتبط بأصلها، ولكل هذه الأسباب المتضافرة فيما بينها يبدو "العلم" الذي صنعه الرجل شبه عاجز عن فهمها، بل الأرجح أنه كذلك؛ فالأصل الخاطئ في مشاكل المرأة في الماضي، حسب هذا المفهوم، هو أن المرأة كانت تحسد الرجل، وأنها حاولت أن تكون مثله، بدلاً من أن تتقبّل طبيعتها الأنثوية كما هي، والتي يمكن أن تتحقّق في السلبية الجنسية، والهيمنة الذكورية، وإذكاء الحب الأمومي[12].

يضفي مفهوم "السحر الأنثوي" طابعا جذابا على الأنوثة بوصفها مصدراً للخصوصية الأنثوية، بما فيها الخلود الأنثوي المشعّ للمرأة، لكنه يحجزها خلف مفاهيم الإغراء، والرغبة، والجاذبية. ومن المحتمل أن ينتقص كل ذلك جانبا من البعد الإنساني لها، فسحر الأنوثة، وهو يتراجع مشعّاً عبر الزمن، متخطّيا التاريخ، ومرتهنا لفكرة الخلود، يدفع إلى الحاضر، في الوقت نفسه، بفكرة تشيؤ الأنوثة، وتحولها إلى خاصية إغراء، فلا يصمد السحر بذاته، إنما سيمتثل لشروط الثقافة الذكورية التي تعيد انتاجه إما بوصفه إغراء محضا، أو باعتباره خصوصية أنثوية خالية من المعنى الذي تخلعه تلك الثقافة على الأشياء، والأحداث، والظواهر، بما في ذلك الأنوثة نفسها، فكل شيء لايتحدّد بذاته إنما بالمعنى الخاص به، ولما كانت الثقافة الذكورية هي المانح الأول للمعاني حتى الآن، فمن المرجّح أن تخرّب الخصائص الكامنة في الأنوثة، فتجعل من سحرها الكامن هبة للمتعة الذكورية، أو الأمومة الوظيفية.

4. الأبوية والإلوهية.

وفي إطار توسيع مجالات الفكر النسوي اهتمت "إيريغارى" بقضية المرأة والدين،

فالإطار الرمزي القائم في الغرب لا يقتصر على الربط بين الذكورة والإلوهية، ولكنه يجعل مثال الذكورة مقياساً لكل الطموحات الإنسانية. وهذا ما أضفى بدوره مشروعية على الممارسات الثقافية، والسياسات الاجتماعية، التي تؤثر هذه الطموحات الذكورية على حساب الرغبات الإنسانية الأخرى المرتبطة بالمرأة. وتناقش "إيريغاري" في بحثها المعنون "نساء ربانيات" فكرتها التي تقول بأن المرأة لكي تتمكّن فعلاً من فهم ذاتيتها، أو هويتها كامرأة ـ لا كعامل أو ملمح يرتبط بالذاتية الذكورية وحسب ـ تحتاج إلى تمثيل إلهي للنموذج الذي تصبو إليه كامرأة. والفكرة عن الإلهي هي شكل من أشكال الإسقاط الذي لا تستطيع المرأة بدونه أن تعايش الإحساس الحقيقي بشرعيتها كامرأة بعيداً عن علاقتها بالرجل(13).

وفي هذه القضية الشائكة تلامس "إيريغاري" فكرة المحاكاة، فلطالما انتج المخيال الإنساني مطابقة شديدة الحضور بين الذكورة والإلوهية، فصار المفهومان يتبادلان المنفعة في أن كلا منهما يدعم الآخر، ويمنحه الشرعية، إذ فكرة الإلوهية انتاج ذكوري صمّم طبقا للمعايير الثقافية الخاصة بالذكورة، وسرعان ما تداخل المفهومان حينما بدأت الألوهية تصوغ مفهوم الذكورة على أنه النموذج الأكمل للكائن البشري، فحيثما وقع تأمل معرفي في ثنايا العقائد الدينية السماوية والأرضية، ارتسم البعد الذكوري للمعايير في الأحكام، والأوصاف، والأدوار، وسرعان ما ظهر اللاهوت ليحصّن الذكورة وراء سياج ديني يقيها من أخطار التخريب المحتملة. ومن الطبيعي ـ وقد أصبحت الذكورة قضية مركزية في الأديان ـ أن يقع استبعاد علني وضمني للمرأة؛ لأن الأنوثة لم تندرج في المعايير الدينية إلا بوصفها ملحقا للذكورة التي تعدّ المقوم الأساس للفكر الأبوي، ومكملا لحاجاته واستمراره.

كل هذه الأسباب كانت حاضرة أمام الفكر النسوي الذي ظهر في تعارض مع النظام الأبوي المحصّن بالبطانة الدينية، فهو نظام يتبوأ فيه الرجل موقع السيادة الكاملة، وتفرض فيه السلطة من خلال المؤسسات الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والدينية، المعبرة عن الثقافة الأبوية. بل إن التيار النسوي الراديكالي يذهب إلى أن النظام الأبوي نظام متغلغل في كل شيء، ولا علاقة له بالتاريخ، إذ أصبح متعاليا كأنه لاهوت منقطع عن سياق مرجعياته الواقعية، وهو الموقف الذي يتلخص في مقدمة "مارلين فرينش" لكتابها "الحرب ضد المرأة" إذ تستجلي فيه أصول النظام الأبوي مرجعة إياه إلى عصور ما قبل التاريخ، وهو نظام يتميز في جوهره بالعدوانية، وبالبنية الهرمية، وبالوجود المستقل عن التغيرات الاجتماعية، فالتحول من الحقبة الإقطاعية إلى الحقبة الرأسمالية ـ على سبيل المثال ـ لم يُحدث اختلافاً يذكر في وضع المرأة الخاضع للرجل، إذ بقيت المرأة خاضعة لنظام العلاقة الأبوي، مع أن العبور إلى المرحلة الرأسمالية قام أصلا على أساس تغيير في نظام العلاقات

الاجتماعية، لكن ذلك لم يمس جوهر علاقة المرأة بالرجل، وهي علاقة تبعية ظلت ممتثلة للتراتبية الذكورية العابرة لتاريخ العلاقات بين عصر وعصر.

تعرّضت هذه النظرة التجريدية للأبوية إلى الانتقاد الصارم من وجهات نظر نسوية متعددة، منها التيار النسوي الماركسي كما في كتابات "كريستين دلفي" و "هايدي هارتمان" اللتين حاولتا تحديد وضع النظام الأبوي في إطار العلاقات المادية في المجتمع طبقا للمرحلة التاريخية التي يمرّ بها. فعلاقات الانتاج هي المحدد للعلاقات البشرية، ولهذا تقرر "كريستين دلفي" أن النظام الأبوي موجود جنباً إلى جنب مع الرأسمالية، وأنه ينبع من استغلال الرجل لدور المرأة في القيام بأعمال المنزل. وهذا الموقع يدرجها في علاقة تبعية بالرجل، لأن انتاجها يندرج في التبعية المكمّلة للإنتاج الذي يقوم به الرجل. وتذهب "هايدي هارتمان" إلى أن النظام الأبوي ينبع من سيطرة الرجل على عمل المرأة. فعملها لم يتصف أبداً بالاستقلال الذي يجعلها قادرة على تغيير علاقتها بالرجل، لكن "شولاميث فايرستون" ترى أن النظر إلى المرأة على أنها تابعة ينبع من وظائفها الإنجابية، وليس من طبيعة عملها، ومن هنا تقول بأن البنية الأسرية البيولوجية هي أساس القمع الذي تتعرّض له المرأة في النظام الأبوي(14).

أما "ميليت" فتؤكد بأن الأبوية مؤسسة سياسية، وأن الجنس صفة للوضع، تحمل دلالات سياسية، فالأبوية هي الشكل الأولي للقمع البشري، وبدون القضاء عليها ستظل هناك أشكال أخرى للقمع، كالقمع العنصري، أو السياسي، أو الاقتصادي. وتتم الهيمنة الأبوية أساساً من خلال السيطرة الأيديولوجية، وإن لم تقتصر عليها(15).

وتستعين المنظّرات النسويات المنتميات إلى تيارات ما بعد الحداثة بمفاهيم التحليل النفسي، والتفكيك، ومقاربات ما بعد البنيوية كافة، ومنها التحليل السيمولوجي، ودراسات التابع، ودراسات ما بعد الحقبة الاستعمارية، لإظهار أن النظام الأبوي أيديولوجية تتخلل جوانب الثقافة كافة، وتهيمن عليها، وتدمغها بطابعها الذي لاسبيل إلى محوه حاليا، إنما فقط زحزحة ركائزه في المرحلة الأولى، والتشكيك بجدواه. وصار من شبه المؤكد أن الرصيد النظري والتحليلي الذي تقدمه المناهج الجديدة، قد وظّف بطريقة فاعلة في تحليل العلاقة الملتبسة بين المرأة والرجل في النظام الأبوي المستند إلى مفهوم الذكورة، فمفهوم التبعية لم يعد حكراً على دراسة قضايا الشعوب، والطبقات، والأعراق، والأقليات، والطوائف، إنما امتد ليشمل دراسة "الجنوسة" حيث تتجلّى فكرة التبعية بأفضل أشكالها عبر التاريخ في علاقة الرجل بالمرأة.

5. الأنوثة: مبدأ التواصل، والشراكة.

ربط الفكر النسوي بين الذكورة باعتبارها مفهوما ثقافيا واجتماعيا، وبين الرغبة في الهيمنة على الآخرين، والسيطرة عليهم، وبخاصة النساء، وبهدف مراجعة معايير هذه العلاقة، وتفكيك أواصرها، تبنّتْ "ليندا جين شيفرد" نموذج "كارل يونغ" للذكورية والأنثوية للوصول إلى علاقة مبنية على الشراكة والتواصل، ذلك أن علم نفس الأعماق الذي دشن له "يونغ" قدّم تعريفاً للذكورية والأنثوية أكثر مرونة مما هو شائع عنهما. فقد وصف "يونغ" نمطين مجردين من أنماط السلوك الإنساني، هما: الإيروس، وهو مبدأ الترابطية الأنثوي، واللوغوس، وهو مبدأ الاهتمام الموضوعي الذكوري، فالإيروس واللوغوس يمارسان فعلهما في النفس البشرية كمتقابلين أبديين، وقد ربط الإيروس بالصفات الآتية: العاطفية، الجمالية، الروحانية، إضفاء القيمة عن طريق الشعور، الدهاء، التوق إلى الترابط، وإلى القيمة، وإلى التواصل، وإلى الخوض في غمرة الأشياء والناس، ثم الوصول إلى لبّها، والتَماس معها، والارتباط بها، والاستغراق في خضمها بدلاً من التجريد والتنظير. وعلى هذا فالترابطية تقتضي تكييف احتياجات الإنسان ورغباته مع احتياجات الشخص الآخر، ورغباته، والأخذ بالحسبان لكل مقتضيات الموقف الجامع بينهما. ولكي يفعل المرء كل ذلك فلن يستطيع البقاء على توجّه ثابت، ولابد أن يتصف بالمرونة والتفاعل حسب الموقف الذي يربطه بالآخر(16).

وضع "يونغ" اللوغوس مقابل ذلك، أي أنه ربطه بالعقل، والتفكير الواضح، والفاعلية، والتعقل رفيع المستوى، وحلّ المشاكل، والتمييز، وإصدار الحكم، والاستبصار، والتجريد، والحقيقة اللا شخصية التي يتم الوصول إليها بموضوعية. ولأن "يونغ" لاحظ أن التطور الأحادي الجانب لهذا المبدأ أو ذاك له تأثيرات سلبية تعيق كلا منهما، فقد أكد على أهمية ترابطية الإيروس بالنسبة للرجال، وأهمية توجيه اللوغوس بالنسبة للنساء. ولاحظ أن النمو الذي يشدّد على جانب واحد يجعل الفرد معاقا،" وعاجزا،" وفاقداً للمرونة. وذهب إلى أن المهمة الأساسية للإنسان في الحياة هي النمو النفسي في اتجاه الكلية wholeness، وذلك يتطلب تكامل الذكورية والأنثوية، وشدّد على أن أي فرد لا يبلغ حالة الكلية إلا عن طريق ارتقاء وتكامل كلا المبدأين في حد ذاتهما. وهذا يهب الفرد خيارات أوسع، ومصادر للتفاعل مع العالم. فالرجل كلما ارتقى بصفات الترابطية مثل الرعاية والتلقّي، لن يبدو أنثوياً، بل ذا ذكورية أرسخ، ولكن من دون هشاشة الدفاع بعنف الرجولة. وبالطريقة نفسهاً حينما تستجمع امرأة صفات التمييز والتفكير الواضح، فإنها تستطيع أن تفعل هذا بأسلوب موغل في الأنثوية، حيث يخفف الحنو من حدة العقل الذكوري. ثم أن الاعتماد على أحد جانبي الوعي، الذكوري أو الأنثوي بما يستبعد الجانب الآخر، من شأنه أن يثبط تطور الوعي

ذاته في الفرد، طالما أنه لا يمكن لأي من المبدأين بلوغ إمكاناته الكاملة من دون الإحالة المستمرة إلى نقيضه.

ولدعم هذا التلازم الضروري بين الذكورة والأنوثة، تورد "شيفرد" تأكيداً ذكرته المعالجة النفسية والكاتبة "سوكي كولجريف" مؤدّاه أن الشخص الذي يفرط في التقيّد بمبدأ التمييز الذكوري قد يشعر أن الحياة فقدت معناها، وإن الشخص الذي يتأرجح بين الغرور والقنوط، يشعر باغتراب متزايد عن الآخرين وعن الذات؛ إذ تمعن الذكورية في التمايز غير مستهدية بالتأثير المتمّم للأنثوية، بوظائفها في الكشف عن الارتباطات والعلاقات. ومن دون الترابطية بين السمتين، يشعر الشخص بالجفاف، ويفقد مغزى اتجاهه في الحياة. عند هذه النقطة، لا تستعيد النفس الحياة إلا عن طريق الملكات الأنثوية في الإنصات، والاستسلام، والقبول، والانتظار، والتصديق. تخلق الأنثوية العلاقات الضرورية للطبيعة الجوانية والبرانية التي تستعيد معنى الحياة وغايتها. وعلى العكس فالاعتماد المفرط على مبدأ الأنثوية يستدرج الوعي إلى خضم تحتجب فيه كل الاختلافات، فيفقد الشخص القدرة أو الإرادة على الفعل والتفكير كفرد. إن مبدأ الذكورية ضروري من أجل القدرة على تعيين الصفات الأنثوية المختلفة وتفهمها. إنه يهب الشخص القدرة على تمييز وخلق مغزى الذات المستقلة، وهو جوهري من أجل التفهم العقلي. كل من هذين المبدأين يرى العالم بعدسات مختلفة، وبالتالي يستقبل عوالم مختلفة، وتطوير نمطي الوعي يجعل الشخص قادراً على خلق صورة أكثر ثراء واكتمالاً"[17].

ومع أهمية ما قرره "يونغ" من الحاجة لتلاحم الذكورية والأنثوية في الكائن البشري لتصبح حياته طبيعية، ومتوازنة، فقد ارتسمت صفات أولية ثابتة لكل من الذكورية والأنثوية، فالأولى تنزع نحو التفرد، والاستقلال، والسيطرة، فيما الثانية تنزع إلى الترابط، والشراكة، وطبقا للأدبيات النسوية كان التاريخ الإنساني تعبيراً عن الظفر الكاسح للذكورة مما أدّى إلى مسخ الأنوثة، وتخريبها، فلم يقع في أي وقت من الأوقات تفاعل وتوازن بين المبدأين، فتاريخ الإنسان بتفاصيله العامة قام على مبدأ الاستئثار الذكوري بكل شيء، والاستحواذ عليه، الأمر الذي أفقده الحميمية، والشراكة، والترابط، وحلّ بدل ذلك مزيج من التفرد والهيمنة.

وتشير "كارول جيليان" في كتابها "بصوت مختلف" إلى أن النساء مجبولات على فحوى الاتصال، ويولين الترابط اهتماماً كبيراً، وفي مقابل ذلك ينزع الرجال إلى التأكيد على الانفصالية، والاستقلالية. تميل المرأة إلى تعريف ذاتها في سياق العلاقات مع الآخرين، والتفاعل معهم، بينما يميل الرجل إلى الإقصاء لأنه يرفع من قيمة الانفصال، والاستقلال الذاتي، وفيما تميل النساء إلى الاحتواء لأنهن يرفعن من قيمة الاتصال، والألفة، يعمد

الرجال إلى حل الخلاف عن طريق استحضار تراتب منطقي من المبادئ العقلية المجردة، وعلى النقيض من ذلك تسعى النساء إلى حل النزاع استنادا إلى محاولة تفهّم طبيعته في سياق منظور كل شخص، واحتياجاته، وأهدافه. إنها المسؤولية المتجهة نحو الفضيلة، كما تنتهي "جيليان" إلى ذلك، حيث تحاول النساء جلب أفضل ما يمكن لكل فرد من أصحاب الشأن. وإذ يفعلن هذا، فإنهن ينصتن بروِيّة، وعمق، وغالباً يعلّقن الحكم الخاص بهن لكي يتفهمن الآخرين كما هم عليه. فتعهداتهن، وأفعالهن، محكومة بإيناسهن بالعالم ومن فيه. والاستجابة الخلقية، بالنسبة لهن، هي الاستجابة الحانية الراعية[18].

وتستخدم النسوية استراتيجيات تفكيك تحاول بها زعزعة استقرار نظام ثنائية المذكر/ المؤنث. وتستلهم بعض النسويات نموذج "جاك ديريدا" القائل بأن الهياكل الثنائية ستظل دائماً تميز أحد الزوجين عن الآخر، مثل المذكر عن المؤنث. وبدلاً من محاولة قلب هذا الوضع بحيث يصبح المؤنث متميزاً عن المذكر، مثلما تحاول النسوية التحررية أن تفعل، فإن النسوية المعاصرة تحاول خلخلة الهياكل الأساسية التي تقوم عليها تلك الثنائية. إذ ترى "دونا هاراواي" أنه لا يوجد أي شيء يجمع بين كل النساء من جهة، أو بين كل الرجال من جهة أخرى، تحت لواء واحد، فالنسوية تفترض أن كون الإنسان أنثى يكفي للجمع بين كل النساء دون مراعاة الاختلافات الموجودة بينهن مثل الاختلافات العرقية والطبقية. كما أن اعتبار الفروق الجنسية عامة تنسحب على الجميع يلغي كل الفروق الثقافية الأخرى. ومن ثم فإنها تخلخل الفكرة المبنية على ثنائية الأنوثة والذكورة من خلال قولها إنه لا يوجد شيء اسمه "الكيان" المذكر أو المؤنث[19].

ومن الطبيعي أن تهتم النسوية بتعريف مفهوم الأنثى تعريفاً يتجاوز حدود الجهاز التناسلي، على الرغم من عدم وجود بديل مقبول على نطاق واسع. وتقول الصياغة الفلسفية لهذا الجدل بأن المرأة في إطار النظام الأبوي تعيش في حالة اغتراب عن طبيعتها الأنثوية "الحقيقة" وبدلاً من أن يأخذ المفهوم قيمة إيجابية فاعلة أصبح محصوراً في نظام فكري ثنائي جعل الأنثى أدنى من "الذكر". وتذهب "ماري ديلي" في كتابها "الإيكولوجيا النسائية" إلى أن مبدأ الأنثى يتعرّض للإسكات والتجريد من السلطة في إطار الخطاب الأبوي الذي يفضي إلى تغريب المرأة عن طبيعتها الأنثوية، فالتحرر "يقتضي أن نناضل لاكتشاف هذه الذات باعتبارها صديقة لكل ما هو أنثوي بحق". وتدعو "سيسو" إلى ضرورة الكتابة الأنثوية إذ تقول في كتابها "ضحكة ميدوسا" إن المرأة عندما تكتب عن نفسها فإنما تعود إلى الجسد الذي صودر منها، بل وتعرّض لما هو أكثر من المصادرة". وتحاول "إيريغاري" في كتابها "هذا الجنس ليس واحداً" أن تضع تعريفا لنظرية نسوية خاصة بالمعرفة ترتبط ارتباطاً

وثيقاً بالإيقاعات الشهوانية الذاتية لجسد المرأة، فجسد المرأة استعارة شديدة الخصوصية؛ لأنه يمثل نقطة البدء التي يمكن أن تكون منبعاً للمعرفة النسائية[20].

ولتعميق هذه الفكرة، وتوسيعها، وإثارة الانتباه حولها، عقدت "ماري روسو" في كتابها "الشائه المؤنث" مقابلة بين الجسد الكلاسيكي والجسد الشائه باعتبارهما وجهين لعملة واحدة "الجسد الكلاسيكي يتّسم بالتعالي، والعظمة، وهو جسد مغلق، وساكن، ومكتف بذاته، ومتناسق، وأملس، ويرتبط بالثقافة الرفيعة، أو الرسمية لعصر النهضة، وارتبط في عصور لاحقة بالعقلانية، والفردية، وتطبيع المطامح، وبالبرجوازية. أما الجسد الشائه فهو مفتوح، وناتئ، وغير منتظم، تسيل منه الإفرازات، وهو متعدّد، ومتغيّر، ويرتبط بالثقافة "الدنيا" غير الرسمية، أو الثقافة الاحتفالية، وهو جسد مرتبط بالتحولات الاجتماعية[21].

6. الفكر النسوي: نقد من الداخل.

امتثلت مقولات الفكر النسوي، بشكل عام، للثقافة الغربية، وتأثرت بها، واصطبغت بطيفها، وبخاصة المركزية الغربية القائلة بشمولية العقل الغربي العابرة للأعراق والثقافات، فظهر ما اصطلح عليه بـ"النسوية البيضاء" أي الفكر النسوي الغربي الذي عمّم مشكلة المرأة الغربية باعتبارها مشكلة كونية تخص النساء قاطبة في كل مكان، وجرى تصنيف نسوي تخطّى مفاهيم العرق، والثقافة، والطبقة، وركّز اهتمامه على "الجنوسة" فعزل جنس النساء، ونظر إليه على أنه المستهدف من الثقافة الأبوية ـ الذكورية، فيما واقع الحال يفضح هذا التحيز الافتراضي، فكثير من النساء خارج المجال الغربي يعانين ليس فقط لأنهن إناث، إنما أيضاً لأنهن مهمّشات عرقيا، أو طبقيا، أو ثقافيا، أو مذهبيا، أو قبليا، أو أسريا؛ فمشكلة الجنس الأنثوي في المجتمعات التقليدية، تندرج في سياق مشاكل كثيرة لا تقل أهمية عن المشاكل التي تثيرها النسوية البيضاء، إن لم تكن أكثر تأثيراً في حياة المرأة ومصيرها، كون النسق المهيمن في العلاقات الاجتماعية نسق إقطاعي ـ أبوي يقوم على مبدأ الطاعة والخضوع، ويحكمه التراتب الفئوي، والطبقي، والجنسي، والمذهبي، والقبلي. وفي تلك المجتمعات الأبوية يتصاعد دور الأب الرمزي من الأسرة، وينتهي بالأمة، وذلك يحول دون تحقيق الشراكة التعاقدية في الحقوق والواجبات بين الجنسين، وبين الأفراد المحكومين بتراتب متعدد الأبعاد، وبخاصة أن المجتمعات التقليدية تعتصم بهوية لا تعرف التحوّل، ولا تقرّ به، وتقدّس سرداً خيالياً مفعماً بالتمركز عن نفسها، وماضيها، وتعتبره صائباً بإطلاق، وتسكت عن كل ضروب الاختلاف في تاريخها، وتعدّه مروقاً وخروجاً على الطريق القويم[22].

تحتل المرأة في المجتمعات التقليدية الموقع الأدنى كونها تعيش وضعاً مركباً من الاستبعاد والتهميش والدونية يختلف في نوعه ودرجته عن وضع المرأة الغربية حيث بلورت النسوية مفاهيمها حول الجسد، والهوية الانثوية. ولايستقيم أمر الفكر النسوي بانتقاء مشكلة بعينها وتعميمها باعتبارها المشكلة الوحيدة لدى جنس النساء، بدون معالجة وضع المرأة ضمن الحراك العام للمجتمعات البشرية، فذلك الحراك هو الذي يحدّد درجة أهمية المشكلة في هذا المجتمع أو ذاك، وفي هذه الثقافة أو تلك. ولعلّه من المفيد التأكيد على أن التعميم الزائد للمقولات الخاصة بالفكر النسوي، يدفع بها إلى التسطيح، والتبسيط، ويجعلها مقولات وصفية تفتقر إلى المعنى الحقيقي الذي تخلعه عليها حركة المجتمع، فكل تجريد لها يفضي بها إلى قطع الصلة مع الموضوع الذي يفترض أن تكون منبثقة عنه، ومرتبطة به، فالتعميم القسري للمفاهيم الشائعة في الخطاب النسوي الغربي سيفضي إلى لاهوت نسوي منقطع عن الحركية النسوية الهادفة إلى تحرير المرأة اجتماعيا، واقتصاديا، وثقافيا. ولعل كل هذا هو الذي دفع بالفكر النسوي خارج الفضاء الغربي لإثارة أسئلة كثيرة حول قضية المرأة، واقتراح معالجات لها صلة بالثقافات الوطنية والقومية، ومرتبطة بالخلفيات الطبقية والدينية للنساء خارج المجال الغربي.

انتقدت الهندية "غاياترى سبيفاك "محاولات النسوية الغربية التحدّث بالنيابة عن النساء خارج الفضاء الغربي، وتأسّفت كثيرا أن يتم إعادة إنتاج المقولات الإمبريالية من خلال النقد النسوي، فقد تخطّت الإمبريالية، والكتابة النسوية الغربية، على حد سواء، حدود المسؤولية حينما انتدبتا نفسيهما للحديث بالنيابة ليس فقط عن المجتمعات التقليدية، والنساء فيها، إنما فرض مفاهيم تحليلية، وإثارة قضايا جدالية متصلة بالفكر الغربي، وتطبيقها بنوع من التعسّف على مشكلات المجتمعات التقليدية، ومنها قضية المرأة. وقد أدرجت "سبيفاك "ذلك ضمن "دراسات التابع Subaltern Studies "مؤكدة بأن وعي التابع يمتثل لتأثيرات النخبة الاستعمارية، وتلك التأثيرات النفسية تصوغه بسبب قوتها، وهيمنتها، فيتعذر استعادته بصورته الحقيقية، بل لا حقيقة له، لأنه وعي مستعاد عبر تمثيل قوة النخبة، وثقافة الاستعمار، ولهذا فهو منزلق دائما عما ينبغي أن يدل عليه، إلى ذلك فهذا الوعي يتجلّى مطموساً وممحواً في لحظة تجلّيه. وباختصار فهو وعي مشوّه، وزائف، ومنبثق ضمن استراتيجيات خطاب أقوى يستحيل اختزاله.

ثم طرحت "سبيفاك "إمكانية فك شفرات كلام "التابع "من خلال فكرة التمثيل الاستعماري له، لكنها ذهبت إلى البعد الخاص من الموضوع عبر كشف طقوس حرق النساء لأنفسهن أثر موت رجالهن، وهو طقس معروف في الهند باسم (Sati) فثمة تضافر بين المهيمنات الكبرى للنصوص الدينية الهندوسية المشجعة على حرق المرأة، وبين فكرة تبعية

المرأة للرجل بفعل هيمنة الثقافة الذكورية، ثم الهيمنة الأبوية، والهيمنة الاستعمارية، ومادام صوت التابع ـ وهو هنا المرأة التي وجدت أن فكرة الحرق تعبير عن الوفاء ـ مخنوقا وسط دوائر متداخلة من الحجب والمنع، فهو إذن صوت صامت، ومحكوم بالفشل، والاخفاق، لأن قوة المتبوعين، سواء أكانت تقاليد دينية، أم ثقافة أبوية، أم ثقافة استعمارية، تحول دون انبثاق صوت التابع، ولكنها تقترح حلا لا يقف أمام هذه النهاية، ويتمثل باستعادة وعي التابع عبر الصوت المنبثق من صلب الجماعة، لكي ينوب عنه في التعبير، وذلك بحد ذاته يعيدنا إلى فكرة التمثيل نفسها، بما فيها التي طرحها ماركس بخصوص عجز الشرقيين عن تمثيل أنفسهم، وينبغي أن يُمثلوا[23].

تخطّى موقف "سبيفاك" الفكري المستوى المباشر إلى آخر فلسفي متعال، فقد تحدّثت عن إمكانية حقيقة لتأثير كلام التابع وصدقه، إذ ليس كل كلام يحمل الحقيقة، فحديث التابع محاط بسياقات ضاغطة من ثقافة استعمارية تحول دون قدرته على التعبير عن الحقيقة الجوهرية، إذ جرى التواطؤ، بسبب السياسات الاستعمارية، على أن التابع غير قادر على تمثيل نفسه، ولابد أن تمثله السلطة الاستعمارية، ثم النخبة المحاكاتية التي زرعتها الحقبة الاستعمارية، ولهذا تتناقص الإمكانية أمام التابع ليقول شيئا حقيقيا إلى أن تتلاشى. وكل هذا يدفع إلى الوراء بمشكلة المرأة في المجتمعات التقليدية التي عرفت التجربة الاستعمارية، ويدفع إلى الأمام بمشكلة المرأة الغربية؛ لأن الثقافة الاستعمارية تأتي حاملة معها فرضياتها، ومفاهيمها، بل ومشكلاتها، ونماذجها التحليلية، وتريد فهم بنية المجتمعات التقليدية في ضوء تصورات مستعارة من سياق الثقافة الغربية. وفي نهاية المطاف لاتصح معالجة مشكلة اجتماعية أو ثقافية بوسائل غير منبثقة من السياق الحاضن لها، وفيما يخص تعميم الفكر النسوي في المجتمعات التقليدية ترى كثير من النساء أنهن أصبحن موضوعاً لسجالات ثانوية في أهميتها، بالنسبة إليهن، فيما يواجهن صعابا جمة جرى اهمالها، وتخطّيها، بل والتنكّر لها، لأنها ليس من صلب التفكير النسوي الغربي الذي توهم بأن مشكلة المرأة الغربية تختزل سائر مشاكل النساء في العالم بأجمعه.

وطبقا لـ"دين كورتين" فإن الفكر النسوي الغربي وقع في قضية التعميم فيما يخص النساء. فمن اليسير أن تنزلق التحيّزات العنصرية إلى تعميمات بخصوص أوضاع النساء الغربيات اعتماداً على مقولة مصطنعة ومثيرة للنزاع العميق من مثل "نساء العالم الثالث" فحياة النساء سوف تستمر في شغل أماكن هامشية مفهومياً. ومن الوارد في العالم الثالث أن يتهم المذهب النسوي، حتى من قبل نساء يصفن أنفسهن بأنهن نسويات، بأنه ظاهرة من العالم الأول يجري إسقاطها على نحو غير ملائم على العالم الثالث، فأحد المصادر الأساسية للتوتر يكمن في إدراك أن النسوية الليبرالية في العالم الأول فردانية على نحو

مزعج، لأنها تحاول وضع حاجات النساء الأفراد فوق، وبالتعارض مع، حاجات مجتمعاتهن[24]. وتضم "مارنيا الأزرق" صوتها إلى صوتي "سبيفاك" و"كورتين" فتنقد المنهج الاستعماري الذي حول المرأة العربية إلى أسطورة وهمية في أعمال النسويات الغربيات، حيث تتقلص تجارب النساء العربيات المتنوعة في حدود وضعهن كضحايا أو ذوات غرائبية[25].

إن اجتزاء قضية المرأة من خضم قضايا متشابكة، واعتبارها المشكلة الأساسية، يجردها من أهميتها، ولايفلح في وضع حلّ مناسب لها، لأن الحلّ الشامل يقتضي معالجة لكافة المشاكل المحايثة لها، والمرتبطة بها، فمشكلات النساء تتباين تبعا لمواقعهن الطبقية، والأسرية، والتعليمية، ثم تبعا للانتماءات العرقية، والمذهبية، والقبلية، فتحيزات العرق، والمذهب، والقبيلة، فضلا عن قضايا الأقليات بسائر أشكالها، تتحكم في مصائر النساء، واختياراتهن، ومواقعهن، بدرجة لا تقل أهمية عن قضية الجنوسة، بل تفوقها أهمية في كثير من الأحيان في المجتمعات التقليدية، حيث يُنبذ المرء فقط لأنه ينتمي إلى هذا المذهب، أو العرق، أو ذاك، ناهيك عن الأقليات التي يختزل وجودها إلى جماعات منبوذة، ودخيلة، وغير مؤتمنة. ولايمكن انتزاع قضية النساء من وسط هذه التحيزات، والاقصاءات، بل هذه وكثير غيرها، تشكل غطاء سميكا من المشاكل يضاف إلى قضية الجنوسة.

استشاطت غضباً كثير من النساء في العالم الثالث ضد فكرة الحديث بالنيابة عنهن، وتساءلن: كيف نتفادى استقطاب الجدالات الدائرة حول الاختلاف، وسياسات الهوية، داخل أطر النظريات الغربية؟ فالتركيز المفرط على قضايا الجنوسة، والحياة الجنسية للمرأة، في النظريات النسوية الغربية، توصف النساء اللاتي يتناولن قضايا الوطن والتبعية مثلاً، بأنهن نسويات غير متفرغات، فمن خلال رؤية قصيرة النظر، تصنّف مساهمات النساء السوداوات المتعلقة مثلاً بقضايا الوطن، أو العنصرية، على أنها معبرة عن اهتمامات محلية، أو قبلية، ولا ترقى إلى الانخراط في مجال النظرية النسوية[26]، فالتوجه النسوي في الولايات المتحدة الأميركية، على سبيل المثال، لم يصدر أبداً عن النساء الأكثر معاناة من صور القهر القائم على أساس الجنس، أي لم يصدر عن ضحايا الأذى النفسي والجسدي والروحي من النساء اللواتي يتعرضن له يومياً مع افتقادهن لكل ما يُمكّنهن من تغيير أوضاعهن الحياتية، وهن يمثلن الأغلبية الصامتة بين النساء كما هو معلوم، ومما يشير إلى مكانهن كضحايا هو قبولهن لمصيرهن في الحياة دون التساؤل العلني، أو الاحتجاج المنظم، ودون التعبير عن الغضب الجماعي ضد مصائرهن المأساوية[27].

يبطن هذا الموقف نقداً مباشراً لمقولة "كل النساء مقهورات" فهذه المقولة تعدّ ركيزة أساسية من ركائز الفكر النسوي الغربي، وهي توحي باشتراك كل النساء في مصير واحد

يشملهن دون استثناء، وبلا تمييز، وأن العوامل الأخرى، كالطبقة، والعرق، والدين، والميول الجنسية، وغيرها، لا تؤدي إلى تعدّد في التجربة الحياتية، ولا تميز بين تجربة وأخرى، ولا بين مجتمع وآخر، ولا بين تجربة ثقافية واجتماعية وأخرى، وبالتالي لا تؤثر في تحديد القدر الذي يمكن للتمييز الجنسي أن يصبح قوة قهرية مؤثرة في حياة امرأة بالمقارنة بأخرى. إن التمييز الجنسي بوصفه نظاماً لفرض السلطة، والسيادة، قد اتخذ شكلاً مؤسسياً، إلا أنه لم يحدّد أبداً ـ وبصورة مطلقة ـ مصير كل نساء المجتمع. القهر يعني غياب الاختيارات للجميع، والخضوع للقهر يمثل نقطة أولية في العلاقة بين القاهر والمقهور[28].

عالجت "انطوانيت فوك" هذه القضية من زاوية مغايرة بقولها إن الأفعال التي قدمتها المجموعات النسوية هي أفعال مبهرة، ومثيرة، غير أن الإثارة لا تؤدي إلا إلى إلقاء الضوء على عدد من التناقضات الاجتماعية بعينها، لكنها لا تكشف التناقضات الجذرية داخل المجتمع ذاته. تدّعى النسويات أنهن لايسعين إلى المساواة بالرجال، لكن ممارستهن تثبت العكس، فالنسويات الغربيات يمثلن طليعة برجوازية تعمل بصورة معكوسة على المحافظة على القيم السائدة في المجتمع الرأسمالي، والعمل بصورة معكوسة لا يسهل الانتقال إلى بناء مختلف، فالإصلاح يخدم الجميع. إن الأنظمة البورجوازية، والرأسمالية، والمركزية الذكورية على استعداد لإدماج النسويات داخل منظوماتها، وبما أن هؤلاء النسوة يتحولن إلى رجال، فالمحصلة النهائية لا تعني سوى المزيد من الرجال؛ فالاختلاف بين الجنسين لا يعتمد على امتلاك الفرد عضو الذكورة، وإنما يعتمد على مدى انخراط الفرد في نظام الاقتصاد الذكوري.

وتستطرد "فوك" قائلة بأننا كثيراً ما نجد النسويات البيضاوات يتصرفن بطريقة توحي بأن المرأة السوداء لم تدرك وجود القهر الجنسي في حياتها إلا بعد قيامهن بالتعبير عن تطلّعات نسوية، وهنّ يعتقدن بأنهن قدّمن للمرأة السوداء التحليل الأفضل، والبرنامج الأكمل للتحرر، لكن النساء البيضاوات لا يدركن، بل إنهن لا يتصورون، أن المرأة السوداء مثلها في ذلك مثل غيرها من النساء الخاضعات لحالات قهر يومية، عادة ما يكتسبن وعياً بالسياسات الأبوية من واقع خبراتهن المعيشية، وفي ضوء ذلك يشرعن في إيجاد استراتيجيات لمقاومة القهر، حتى وإن لم يمارسن المقاومة على أسس منظمة ومستمرة جهزها لهن الفكر النسوي الأبيض[29].

ينتهي هذا النقد الجذري للنسوية البيضاء إلى أن النسويات المتمتعات بمزايا الحرية، وهنّ الغربيات بصورة عامة، عاجزات إلى حدٍ كبير عن مخاطبة فئات متنوّعة من النساء المهمشات، وغير قادرات على التفاعل معهن، نظراً لقصور تام في قدرتهن على التمييز الكامل لكافة ضروب التداخل بين القهر الخاص بالجنس، أو العرق، أو الطبقة، أو نظراً إلى

رفضهن أخذ هذا التشابك في علاقات القوى مأخذ الجد؛ لأن نماذج التحليل النسوي المعتمدة لديهن، بخصوص مصير النساء، تميل إلى التركيز على قضية الجنوسة فحسب، دون تقديم قاعدة متينة يمكن على أساسها بناء نظرية نسوية، إذ تعكس النماذج التحليلية طبيعة النزعة السائدة في الذهنية الأبوية الغربية الهادفة إلى تشويش واقع النساء من خلال التأكيد المستمر على أن الجنوسة هي العامل الوحيد المتحكم في مصير النساء. ومما لاشك فيه أنه من الأسهل بالنسبة للنساء اللواتي لا يعانين من القهر العرقي، أو الطبقي، أن يركزن على الجنوسة دون غيرها، فيما تركز النسويات الاشتراكيات على عاملي الطبقة، والجنوسة، ويتجاهلن عامل العرق، أو قد يعترفن بأهمية العرق ثم يقدمن تحليلاً نسوياً لا يتضمنه على الإطلاق[30].

انتهت "تشاندرا موهانتي" إلى أن أية مناقشة للبناء الفكري والسياسي لما يطلق عليه "الفكر النسوي في العالم الثالث" لابد وأن يتناول مشروعين اثنين متلازمين، وهما: نقد هيمنة التوجهات النسوية "الغربية" ثم تشكيل قضايا واستراتيجيات نسوية مستقلة على أسس جغرافية، وتاريخية، وثقافية. ويقوم المشروع الأول على التفكيك، بينما يعتمد الثاني على البناء. وعلى الرغم مما يبدو من تعارض بين هذين المشروعين من حيث قيام أحدهما بفعل سلبي بينما يقوم الآخر بفعل إيجابي، فإنه لابد من تلازم العمليتين وإلا تعرضت التوجهات النسوية فيما يطلق عليه "العالم الثالث" إلى خطر التهميش والعزل عن الخطاب السائد، من ناحية، والخطاب النسوي الغربي، من ناحية أخرى[31].

إن الفرضية التحليلية الأولى التي تركز عليها "موهانتي" متعلقة بالموقع الاستراتيجي لمفهوم "النساء" بالنسبة لسياق التحليل، فالافتراض بأن النساء يمثلن مجموعة متماسكة قائمة بالفعل، وذات مصالح، ورغبات متطابقة، بصرف النظر عن تناقضاتهن، أو مواقعهن الطبقية، والعرقية، يتضمن مفهوماً للجنوسة، أي الاختلافات الثقافية والاجتماعية في تشكيل الجنس، أو الاختلاف الجنسي، أو حتى تصوراً للأبوية، بوصفها جملة من المفاهيم يمكن تطبيقها وتعميمها عبر الثقافات. أما الفرضية التحليلية الثانية التي تناقشها "موهانتي" فتتضح على المستوى المنهجي في الأسلوب غير النقدي عند تقديم "دليل" التجربة العامة وصلاحيتها عبر الثقافات المختلفة. والفرضية الثالثة هي فرضية ذات خصوصية سياسية تكمن في الأسس التي تقوم عليها المنهجيات، والاستراتيجيات التحليلية، أي نموذج القوة والصراع الذي تتضمنه، وتؤكد عليه. وطبقا لهذا يتم افتراض وجود مفهوم متجانس للقهر الواقع على النساء كمجموعة واحدة، مما يؤدي بدوره إلى إنتاج صورة لـ" امرأة العالم الثالث" إن ذلك النموذج يمثل امرأة العالم الثالث التي تحيا حياة مبتورة لكونها تنتمي إلى الجنس المؤنث، أي مقيدة جنسياً، وكذلك كونها من "العالم الثالث" أي جاهلة، وفقيرة، وغير متعلمة، ومكبلة بتراثها،

ومستضعفة، ومحدّدة في إطار السيرة، والحياة المنزلية. وهو نموذج يتم تقديمه على النقيض من تصوير الذات النسائية الغربية، إذ يقع تقديم النساء الغربيات في صورة المتعلمات، والمتحكمات في أجسادهن، وحياتهن الجنسية، ويتمتعن بحرية اتخاذ قراراتهن بأنفسهن[32].

ويتوغل هذا النوع من النقد للفكر النسوي الأبيض إلى منطقة مهمة حينما يفضح الإشكالية الناتجة عن استخدام "النساء" للتعبير عن فئة جامدة، وعنصر تحليلي ثابت، لأنها إشكالية تعتمد على فرضية وجود علاقة لا تاريخية ahistorical توحّد بين النساء كافة على أساس مفهوم عام لتبعية النساء. فبدلاً من تقديم "توضيح" تحليلي لكيفية تشكل النساء كمجموعات اقتصادية، واجتماعية، وسياسية، داخل سياقات محلية محددة، يلجأ هذا المنهج التحليلي إلى قصر تعريف الذات الأنثوية على هويتها الجنسية من حيث كونها ذكراً أو أنثى، مع إغفال تام لعناصر الهوية العرقية، والطبقية، وبالتالي فإن ما يميز النساء كمجموعة هو في الأساس نوعهن الاجتماعي لا البيولوجي فحسب، بما يشير إليه من وجود مفهوم جامد للاختلاف الجنسي، وفي ضوء الفرضية القائلة بأن النساء تشكيل جماعي موحد وثابت، فإن الاختلاف الجنسي يقترن بتبعية النساء، إذ يتم تعريف علاقات القوى في إطار ثنائية أصحاب السلطة (أي الرجال) وفاقدي السلطة (أي النساء). ويقوم الرجال بالاستغلال بينما تخضع النساء للاستغلال. إن هذه الصيغ المبسّطة هي صيغ مختزلة تاريخياً، كما أنها غير فعّالة في إعداد استراتيجيات لمواجهة القهر، فكل ما تفعله هو التكريس للثنائية بين الرجال والنساء[33].

على أن "أوما ناريان" حاولت تخفيف هذا التناقض لكنها لم تنكره، فإذا كان في الإمكان تقصّي أوجه الشبه بين القضايا التي تتبناها نسويات العالم الثالث، وبين قضايا النسويات الغربيات، فليس ذلك من نتاج بدعة المحاكاة، وإنما نتيجة مترتبة على الظلم، وسوء المعاملة التي تنالها النساء في عديد من السياقات الثقافية "الغربية" و"غير الغربية" مع تفاوتها من حيث التفاصيل الدقيقة الناجمة عن خصوصية السياق. وإذا كانت الغربيات لا يتعرضن لمظاهر العنف ضد النساء النابغة من مؤسسات الزواج التقليدي، إلا أنهن معرضات لأشكال أخرى من العنف والضرب السائد داخل أشكال الزواج، والعلاقات الأسرية الغربية، كما أنهن على علم بالعار الذي تعايشه المرأة عند اعترافها بكونها ضحية للعنف، ويتعرضن للمنظومة المادية والاجتماعية والثقافية التي تقف حجر عثرة أمام خروج النساء المعنفات من تلك العلاقات، أو حتى سعيهن للحصول على مساعدة[34].

ويتعين على النسويات من كافة أنحاء العالم الاشتباه في ما هو سائد محلياً من صور "الهوية الوطنية" و"التقاليد الوطنية" نظراً لاستخدامها لتمييز الآراء والقيم الخاصة ببعض فئات المجتمع الوطني المتجانس بوصفها صوراً "قاطعة" تعبر عن الثقافة والحياة الوطنية، مع

عدم إمكانية نجاح النسويات في تجنب النتائج الحتمية المترتبة على الفكر الوطني عن طريق الدعوة إلى "تآخي النساء دولياً" سواء في سياق الغرب أو العالم الثالث. فإذا كانت الأمم هي "جماعات متخيلة" تؤمن بسرد مخصوص ذي ركائز عرقية، أو دينية، أو مذهبية، والخيال هو الذي يؤجج المشاعر لديها، فتقبل صورة ما لنفسها أو لغيرها استنادا إلى المتخيل الذي تؤمن به ـ كما يقول بندكت آندرسن ـ فلابد من محاربة الحركات الوطنية المتعصبة، ويمكن أن يتم ذلك من خلال جهود النسويات من أجل "إعادة خلق" و "إعادة تخيل" المجتمع الوطني الذي يتميز بكونه أكثر رحابة وديمقراطية. ويتعين على النسويات الإصرار على أن كافة رؤى "الوطن" هي صياغات نابغة من الخيال السياسي، ومن ناحية أخرى فإن التشابه لا يجعل كافة الرؤى حول مفهوم "الوطن"، والمتنوعة طبقا لسياقها، على درجة واحدة من التساوي في معناها الأخلاقي(35).

وتعمق "ناريان" هذه الفكرة المهمة بقولها إن الثقافات الوطنية في كثير من أنحاء العالم عرضة لرؤية نفسها باعتبارها تمثل "استمرارية ثابتة" تمتد إلى الماضي البعيد. وهي رؤية لها إشكاليتها فيما يتعلق بالوطن، والثقافة، والتاريخ، إذ تشدّد على "فكرة التبجيل" التي تقوم على الإيحاء بأن قيمة الممارسات والمؤسسات المختلفة تنبع من مجرد قدمها وعراقتها، وهي تقدم صورة للوطن والثقافة تركز على استمرارية التقاليد، وتفوقها على الاندماج والتعديل والتغيير. وفي بعض مناطق العالم الثالث يبدو أن تاريخ الاستعمار زاد من حدة مظاهر تلك المشكلة، حيث اعتمد بناء الحركة الوطنية المناهضة للاستعمار بدرجة كبيرة على تلمس رؤية شاملة لـ"حضارتنا القديمة" مع تشكيل حركة الاستقلال عن الاستعمار باعتبارها حركة استرجاع لتلك "الحضارة القديمة" مع صياغة "الحضارة الغربية" حينما توصف بالاستعلاء، بينما هي حضارة جديدة بالنسبة لحضارة، وتاريخ العالم. ويمثل ذلك عائقاً أمام لفت الأنظار إلى مقدار التغيير الذي تعرضت له الممارسات الثقافية، بل ومكانة بعض الممارسات ضمن صورة "ثقافتنا" المشتركة(36).

وتؤكد "دينيز كانديوتى" وهي تحلّل الهوية ونواقصها إلى أن البلاد التي يتّخذ التوجّه الوطني الثقافي فيها مسحة إسلامية واضحة يبدو أن الخطاب النسوي فيها يتحرك في أحد اتجاهين لا ثالث لهما: إما إنكار أن الممارسات الإسلامية هي بالضرورة ممارسات قهرية، أو التأكيد على أن الممارسات القهرية ليست بالضرورة إسلامية. ويتضمن الاتجاه الأول وضع كرامة المرأة المسلمة المصونة في مواجهة المرأة الغربية الخاضعة للتسليع والاستغلال الجنسي، وهكذا يعتمد هذا الاتجاه على تقديم صورة شيطانية للآخر.

أما الاتجاه الثاني فيقوم على أسطورة "العصر الذهبي" للإسلام الأصيل، وهي أسطورة يتم توظيفها لشجب ما يقع من ممارسات للتمييز بين الجنسين، واتهامها بأنها لا تمت إلى

الإسلام بصلة. وعلى الرغم مما يوحي به الاتجاه الأول من كونه محافظاً والثاني أكثر راديكالية، إلا أنهما يحتلان خطاباً مشتركاً، وهي مساحة يحددها خطاب وطني من إنتاج الرجال والنساء على حد سواء. في حين يحمل التغيير في هذا الخطاب تبعات خطيرة تتمثل في الإحساس بالاغتراب عن المعاني المشتركة التي تشكل صيغة الهوية والانتماء والولاء[37].

وحول قضية إعادة تمثيل الظواهر، تعود "سبيفاك" مرة أخرى، إلى القول بأنه من سوء الحظ أن تعمل وجهة نظر النقد النسوي على إعادة إنتاج الحقائق التي أقرتها الإمبريالية. إن الإعجاب بأدب الذات الأنثوية في أوروبا وأنجلو ـ أمريكا هو إعجاب ينزع في أساسه إلى الانعزال، كما أنه يؤسس لنمط نسوي رفيع المستوى. وهو إعجاب يعمل بمنهج استرجاع المعلومات بالنسبة لأدب العالم الثالث[38].

7. المسوخ الأنثوية: تاريخ العار.

ولئن وقفنا على الفرضيات الأساسية الفكر النسوي، وردّات الفعل النقدية عليه، فمن اللازم كشف الصورة القاتمة لحال المرأة في المخيال الإنساني، وفي التاريخ، إذ لم تدخر الثقافة العامة، بل والفكر الفلسفي والديني، وسعاً في اختزال المرأة إلى كائن دوني منح دوراً هامشياً في الحياة، وإذا نُظر بموضوعية إلى ذلك الموقع الذي حُبست فيه المرأة، وشوّه عمقها الإنساني، تُفهم النبرة النقدية القاسية التي تميز الفكر النسوي في تحليله للثقافة الأبوية ـ الذكورية، ومحاولته تفكيك الركائز التي تقوم عليها تلك الثقافة، ومن ذلك فقد اقترح "أرسطو (384 ـ 322 ق. م) نموذجا تفسيريا لتحديد "الجنس "البشري، ودعم نموذجه بأسانيد من فلسفته المنطقية ـ العقلية، التي استقى مضمونها من الأفكار الشائعة في المجتمعات البدائية حول الذكر والأنثى، وأهمية كل منهما، وقدم لذلك صياغة في كتابه "عن الجنس الحيواني "الذي كتبه في ختام حياته، فعرض لرأي "أنكساغوراس "القائل بأن الأب هو العنصر الأساس في تحديد جنس الجنين، فمن خصيته اليمنى ينتج الذكور؛ لأنها الأكثر حرارة، أما الإناث فمصدرهنّ الخصية اليسرى كونها الأقل حرارة. أما "أمبيذوقليس "فذهب إلى أن خلق الجنس البشري يعتمد على حرارة الرحم، ودم الحيض، فهما العنصران المتحكّمان في تحديده، وكلما كانت درجة الحرارة فيهما أكثر ازدادت الفرصة لإنجاب الذكور.

انتقد أرسطو تركة القدماء في هذا الموضوع، وعدّها من الأفكار الموروثة البالية التي ينبغي نقدها بجملتها، ثم تصحيحها ـ وبخاصة الميتافيزيقية منها، كما ظهر ذلك في كتابه "ماوراء الطبيعة ـ على أنه أقرّ بأن للحرارة صلة بموضوع تحديد الجنس، كما قال

القدماء، وربط الأمر بـ"النطفة" التي هي "نفحة" ذكورية، و"قدرة خالصة" مصدرها الذكر، فالذكر هو الحائز على قدرة انضاج الدم وتحويله بقوة الحرارة إلى نطف، إذ تصدر عنه "نطفة تحوي أصل الشكل" بينما الأنثى مجرد مادة خام ووعاء. وبما أن كل عملية انضاج تحتاج إلى حرارة، وأن النُطف هي النتيجة الخالصة لعملية انضاج الدم، فيكون للذكر حرارة تفوق حرارة الأنثى، وبما أن الأنثى هي الأكثر برودة لتوفّر الدم لديها بكميات أكبر، فقد وجب أن تفقد بعضه بدورة شهرية متعاقبة، وإلا انتجت نطفا بدورها[39].

الفارق بين السخونة والبرودة هو الذي يسوّغ ـ لدى أرسطو ـ الفروق التشريحية بين الأعضاء التناسلية عند الرجل والمرأة، فالعضو الساخن، وهو الذكر، يفرز خلاصة نقية من النُطف بكميات صغيرة حتى تتمكن الخصية من تخزينها، أما العضو البارد، وهو المهبل، فلا يستطيع أن يقوم بعمليات الانضاج، فيحتاج إلى جهاز أكبر هو الرحم. وطبقا لهذا التصور يحدث الانجاب. ولكن إذا كان الرجل المتمتّع بالحرارة هو العنصر الغالب، فلماذا يقع إنجاب الإناث؟. يحدث ذلك، كما يؤكد أرسطو، حينما لا تكون الغلبة للأساس الذكوري عند الرجل، أي أن مكنته على انضاج الدم تتعرّض لنقص في الحرارة لعارض ما، فلا يتمكن من فرض الشكل الأصلي للنطفة "ويصبح أدنى من أن يضطلع بمسؤولياته الأصلية، فيتغير بالضرورة إلى الضد". فميلاد الأنثى مصدره عجز جزئي في وظيفة الرجل، إذ إن خلق الذكر هو القاعدة، ووجود الأنثى هو الاستثناء، فحينما تتعرض قدرة الرجل لعطب يشرع في إنجاب الإناث، وإلا فالأصل هو إنتاج الذكور، وحجته أن الشباب والكهول أكثر إنجابا للإناث؛ لأن الحرارة غير مكتملة لدى الشباب، ومنعدمة لدى الكهول، فتصبح نطفهم مجرد سائل رطب، وذلك دليل على نقص الحرارة في أبدانهم.

ربط أرسطو فرضياته الجنسية بنظريته حول "الكيوف الطبيعية"[40] فأكد أن إنجاب الذكور يفوق إنجاب الإناث حينما تهبّ الرياح من الشمال، أما رياح الجنوب فهي رطبة وتحول دون مهمة الانضاج المطلوبة، فالأحوال المناخية الباردة والمتجمّدة تهيئ الفرصة لإنجاب الإناث، ولهذه الأسباب عوارض طارئة؛ لأنه بمجرد تفعيل القدرة الذكورية فلا إنجاب لغير الذكور "إنجاب الإناث بدلا من الذكور يعدّ أقصى حالات الخروج على القاعدة، ولكنه أمر ضروري تفرضه الطبيعة". فثمة صراع بين القدرة الذكورية، وهي المُكنة الأصلية لانتاج الجنس البشري، وبين حاجة الطبيعة للتوازن. تظهر الأنثى في حالتين فقط: إخفاق المكنة الذكورية لسبب طارئ، وحاجة الطبيعة للتوازن بين الأجناس. ولو انتفت الحالتان لما خلقت الأنثى.

ومن أجل ترتيب هذه الفرضيات المشوبة بمزيج بدائي من التصورات البييولوجية والاجتماعية يلجأ الفيلسوف إلى تخيّل قدرات تتحكّم بجنس الجنين، وإليها يعزو نوعه،

فيميز بين ثلاث من القدرات يمكن لأي منها أن ينحرف عن وظيفته الأصلية، وينقلب إلى الضد. الأولى هي القدرة التوليدية الذكورية المانحة لجنس الذكور، فإن لم تكن غالبة لسبب ما كان الناتج أنثى، والثانية هي القدرة الشخصية التي تعطي التفرّد للذكر، فإن لم تكن غالبة جاء الذكر حاملا ملامح الأم وليس الأب، وإن كانت تلك القدرة غير غالبة بحيث لا تتمكن من تشكيل المادة الأنثوية كان الناتج أنثى تشبه الأم. فضعف القدرة يقود إلى ذكر شبيه بالأم، وعجزها عن تنشيط المادة الأنثوية في رحم المرأة يؤدي إلى خلق أنثى. والثالثة هي القدرة الحركية، فالحركة هي التي تشكّل الجنين، ولا تأثير لها في مادته، وقد تكون قوية أو رخوة، فارتخاؤها ينتج أطفالا ذوي ملامح تشبه أجدادهم لأبيهم دون ملامح أمهاتهم.

ينتهي أرسطو إلى رسم نموذج أسمى للجنس البشري، ونموذج أدنى، وحال وسيطة بينهما، وداخل هذا الإطار يترتّب موضوع الأجناس بكامله، فالنموذج الأعلى هو أن تكون القدرة التناسلية هي الغالبة فيكون الناتج ذكراً، وأن تسود القدرة الشخصية فيشبه أباه، وأن تكون الحركة قوية ومتّصلة فتتطابق ملامحه تماما مع ملامح الأب، فهذا هو الخلق النموذجي في الجنس البشري، فإذا حدث ضعف في الحركة فسوف يشبه الذكر جدّه أو جدّه الأعلى لأبيه، وهذا انحراف نسبي عن القاعدة.

أما النموذج الأدنى فهو أن ضعف القدرة التناسلية يؤدّي إلى أن يكون الناتج أنثى، وإذا ضعفت القدرة الشخصية كانت الأنثى شبيهة بأمها، ومع كل ارتخاء في الحركة فستكون شبيهة بالجدّة أو الجدّة العليا للأم، إذ تتباعد صفات الأنثى عن سلالتها الأنثوية كلما تزايد ضعف الحركة، ولن يكون لها شبه بأحد من أسلافها الإناث إذا ما خمدت تلك الحركة. أما الحال الوسيطة فتقع بين النموذجين المذكورين، فإذا تدنّتْ القدرة التناسلية الذكورية، وسيطرت القدرة الشخصية، يكون النتاج أنثى تشبه الأب، وإن حدث ارتخاء فستشبه جدّها أو جدّها الأعلى لأبيها حسب مدى الارتخاء، أما إذا غلبت القدرة التوليدية، وانخفضت القدرة الشخصية، فالناتج سيكون ذكراً يشبه الأم، فإن حدث ارتخاء أكثر فسيشبه جدّته، أو جدّته العليا لأمه، حسب مدى الارتخاء(41).

هذا التصنيف المفترض يقود أرسطو إلى مواجهة جنس هلامي أدنى هو "المسخ" الذي هو النتاج الأخير لسلالة الإناث، وتفسير ظهور المسخ يُقدّم بالطريقة الآتية: حينما ترتخي الحركة، ولا يمكن السيطرة على المادة، لا يتبقّى في نهاية الأمر إلا الصفة العامة، وهي الحيوانية. ولكي يتضح الفرق بين الذكورة السامية والأنوثة الدونية، أي بين النموذجين الأعلى والأدنى، فلا بد من التأكيد على أن أرسطو يربط كل ذلك بالحركة، فالحركة مصدرها الرجل، وكذلك القدرة التناسلية والشخصية، أما المرأة فهي الحاملة للمادة الخام، وتظهر حالات المسوخ حينما يقع شذوذ عن القاعدة المعيارية، وهي إنجاب ذكر مشابه

للأب عند توفر الشروط المُثلى للإنجاب، وأول انزلاق نحو الشذوذ هو حمل المرأة بأنثى وليس ذكراً، وكلما فقدت القدرات المذكورة سيطرتها، واشتد ارتخاء الحركة، فلا يبقى إلا المادة البوهيمية الأنثوية، أي المادة الحيوانية، أي المسخ. فالمسخ نسخة طبق الأصل للأنثى، وهو تعبير عن عجز القدرة الرجولية، وجيشان القوى البوهيمية الحيوانية للمادة عند المرأة، فليس ثمة توافق في علاقة القوى الحاضرة، فالمسخ نوع من الافراط الأنثوي الناتج عن المادة، أما بالنسبة للذكور فليس ثمة إفراط. المسخ أنوثة مطلقة في عملية الخلق تراجعت عنها كل الامكانات المحتملة لظهور جنس بشري، ولا يأتي المسخ بسبب من نطفة الرجل، إنما من المادة التي تمنحها الأنثى، وهي "مادة الأجنة الموجودة في الأرحام"[42]. المسخ تحويل الخلق من صورة أدمية إلى صورة حيوانية أدنى، ثم هلامية، فهو نعت لجنس غير مؤهل بأن يحمل الصفات البشرية فيمسخ، ليحمل دمغة التشويه إلى الأبد.

تعرّض التفسير الأرسطي لطبيعة الجنس البشري إلى نقد من الفكر النسوي، فقد ذهبت "ليلى أحمد" إلى أن نظريات أرسطو قامت بتصوير المرأة لا على أنها مجرد تابع للرجل كضرورة اجتماعية، فحسب، وإنما بوصفها أدنى منه فطرياً وبيولوجياً من حيث قدراتها العقلية والبدنية، ومن هنا أصبحت في وضع الخضوع والخنوع "بطبيعتها". إذ شبّه أرسطو حكم الرجل على المرأة بحكم "الروح على الجسد" و "العقل على العاطفة". وقال إن الذكر "بطبعه أعلى مرتبة، والمرأة أدنى مكانة، وأحدهما هو الحاكم، والآخر هو المحكوم" فطبيعة الرجل "هي الأكمل والأكثر اكتمالاً" أما المرأة فهي الأكثر حناناً، والأكثر غيرة، والأكثر ضجراً، والأكثر ميلاً إلى التأنيب، والضرب، والأكثر افتقاداً إلى الحياء، واحترام الذات، والأكثر كذباً، وخديعة"[43].

على أن "ليندا شيفرد" تقصّت مصادر الفرضيات الأرسطية في موضوع الجنس البشري، والموقع الدوني للمرأة في البناء المنطقي للفلسفة الأرسطية، وتوصّلت إلى أن تصوراته عن المرأة مأخوذة من كوزمولوجيا قائمة على الملاحظة والعقل، فلقد آمن بأن النظام سائد في الكون، وأنه يوجد في تراتبات هرمية تتصاعد في الدهاء والتعقيد، واعتبر النطاق العلوي خالداً لا يتغير، ما دمنا لا نلاحظ "الكون" و "الفساد" في السماوات. إن العقل والغاية يبلغان تمامهما في السماوات السرمدية التي هي مقام الآلهة. أما الأرض فليس لها مثل هذا الخلود والديمومة. ومن السهل ملاحظة الفساد على الأرض، فالفصول تتعاقب جيئة وذهابا، والحيوانات تولد وتنمو، ثم تتناسل وتموت، وكل شيء في الأرض مصيره إلى التلاشي.

طبق أرسطو مصطلحي الذكر والأنثى على الكون النظامي، فتحدّث عن الطبيعة بوصفها شيئاً مؤنثاً، وأسماها "الأم"، فيما أشار إلى السماوات والشمس بوصفهما "المُحدث" و "الأب" وتعلق بالفكرة القائلة بأن كل ما هو أعلى ينبغي أن ينفصل بقصارى ما أمكن من

قوة عمّا هو أدنى، وهذا يفسر في عموم الفكر القديم لماذا تنفصل السماوات العليا عن الأرض الدنيا، وفي الفلسفة الأرسطية شملت الفكرة قضية الجنس البشري، فلأن الذكر امتلك القدرات العليا، كالعقل، والرويّة، والتدبّر، ترتّب على ذلك "أن علاقة الذكر بالأنثى هي بطبيعتها علاقة الأعلى بالأدنى، أي علاقة الحاكم بالمحكوم". وعدّ الأنوثة "تشوهاً" ففي نظامه الفكري تمنح بذور الرجل، في عملية التناسل، المبدأ الفعّال، والروح العاقلة، أما المرأة ـ وهي عنده في الأساس رجل مُجدب له روح حيوان ـ فتُسهم فقط بالمادة التي يعمل فيها المبدأ الفعّال. وإذا سار كل شيء على ما يرام، ينتج عن الجماع نسل مذكّر، ولكن، إذا تعرّض المبدأ الفعّال لعطب، وأعيب في جوهره، ولم يفلح في التغلّب على مقاومة المادة التي تمنحها الأنثى، فسيكون نتاج الجماع نسلا مؤنثا[44].

ترى فلسفة أرسطو أن الجسد الأنثوي ناقص، ومشوّه، ومعيب، لأنه نتاج عن شذوذ في القدرات الطبيعية للإنسان، فـ"المرأة رجل عاجز، والأنثى هي أنثى لوجود عجز ما في قدراتها". وكان إسهام الأنثى في عملية حمل الجنين ينظر إليه نظرة أقل من الرجل، فالذكر يسهم في روحه، فيما لا تقدم إفرازات المرأة شيئاً سوى الكتلة المادية الخام. وكان تأثير أرسطو واسع الانتشار، وشديد المفعول، وعملت نظرياته على تنظيم القيم والممارسات الاجتماعية الخاصة بمجتمعه، وجرى تقديمها على أنها ملاحظات علمية موضوعية، وقُبلتْ بوصفها تعبيراً عن ضروب من الحقائق العلمية والفلسفية، فوظيفة النساء ـ طبقاً لأرسطو ـ تتمثّل في إنجاب الورثة، والوريثة الأنثى ـ طبقاً للقانون الأثيني ـ مطالبة بالزواج من أقرب أقربائها لجهة الأب؛ لتجنّب ظهور أي وريث لسلالة والدها. وكان ذلك القانون يعدّ الزوجة "طفلة حقيقية" وضعها القانوني يماثل وضع أي من أقرباء زوجها القُصّر، فالولد يصل سن الرشد ببلوغه الثامنة عشرة من عمره، أما الفتاة فلم يقع الاعتراف ببلوغها سن الرشد أبداً مهما طال بها العمر. ولم يكن للنساء حق بيع الأراضي، أو حق شرائها، وبوسعهن الحصول على الأملاك بالهبة، أو الوراثة، مع ضرورة أن يقوم الأوصياء الذكور بإدارة شؤون تلك الأملاك، وما بوسعهنّ الذهاب إلى السوق لشراء الطعام؛ لأن الاعتقاد المهيمن يرى أن "البيع، والمقايضة، عمليات مالية أعقد من أن تتمكّن النساء من التعامل معها"[45].

ليس من الصواب انتزاع فلسفة أرسطو من خضم المرجعيات الميثيولوجية القديمة، وإبرازها بوصفها فلسفة تهدف إلى انتقاص المرأة، وتتقصّد وضعها في مرتبة دونية، والنظر إليها باعتبارها انحراف عن معيار سليم، فتلك الفلسفة متّصلة بنسق متكامل من التقاليد الثقافية والاجتماعية الإغريقية، ونسغ تلك التقاليد يجري في أوصالها، إذ كان التحيز الشديد ضد المرأة خاصية بارزة في فكر حضارات منطقة البحر المتوسط. ولعل من الأشكال التي

اتخذها ذلك الفكر هو وأد البنات، تلك الممارسة المعروفة لدي اليونان والرومان، ومعلوم أن وأد البنات عرف في شبه الجزيرة العربية، وحرمه الإسلام.

وكان التخلّص من البنات عن طريق تركهن للموت في الخلاء معروفاً لدى الرومان، ويقرّه القانون بصورة غير مباشرة: إذ كان القانون يوجب على الآباء تربية كل أبنائهم الذكور، والاكتفاء بابنة واحدة فقط. وبالنظر إلى شيوع وأد البنات في طبقة الأرستقراطية الرومانية فيتضح أنه لم يكن مرتبطاً بالفقر(46). وإذا كان قتل الأنثى هو اللمسة الختامية لثقافة ذكورية راسخة تغلغلت في ثنايا الفكر، بما فيه الفلسفي، فمن الطبيعي أن نخمّن عمق الكراهية في التقاليد والممارسات الشعبية ضد النساء، بما فيها عملية العزل، والحجب، وهو أمر سرعان ما ورثته الأديان السماوية التي ظهرت في السياقات الثقافية الحاضنة لفكرة دونية المرأة.

ينتسب الإسلام ـ كما تقول ليلى أحمد ـ إلى الثقافات الكلاسيكية في منطقة البحر المتوسط. فقد عدّ الإسلام محمداً نبياً تبعاً للمفهوم اليهودي والمسيحي للنبوة، كما اشتمل القرآن، بشكل ما أو بآخر، على العديد من القصص الواردة في الكتاب المقدس، ومن ضمنها قصص الخلق، والخروج من الجنة. وبعد أن سيطر الإسلام على بعض المناطق المجاورة للبحر المتوسط، أصبحت عملية استيعاب التراث الاجتماعي والعقائدي للشعوب اليهودية والمسيحية المجاورة داخل إطار الحياة والفكر الإسلامي مسألة سهلة وتلقائية، وجاء المسلمون الجُدد ـ ممن تحولوا عن دياناتهم الأصلية ـ محمّلين بعاداتهم الاجتماعية، وتراثهم الفكري. فعلى سبيل المثال حين يذكر القرآن قصة الخلق الإنساني لا ترد فيه أية إشارة إلى الترتيب الذي خلق على أساسه أول زج إنساني، كما أن القرآن لا يشير إلى أن حواء قد خلقت من ضلع آدم. أما كتب التراث الإسلامي والتي دوّنت في فترات لاحقة فهي تؤكد على أن حواء قد خلقت من ضلع آدم، وهذا يعني تسرّب الموروث القديم إلى التفاسير الخاصة بالقرآن، وهو موروث أخذ مكانته في الفكر الإسلامي؛ لأن الإسلام ورث المنطقة بثقافاتها، ودياناتها، وتقاليدها الاجتماعية.

ومن ذلك فإن ارتداء المرأة المسلمة للحجاب قد تم في ظروف مشابهة عبر عملية استيعاب تلقائي لما لدى الشعوب الأخرى، إذ كان الحجاب شائعا في المجتمع الساساني، كما أن الفصل ما بين الجنسين، واستخدام الحجاب، كان شديد الوضوح في الشرق الأوسط المسيحي، وأقاليم البحر المتوسط في أثناء نشأة الإسلام. ففي السنوات الأخيرة من حياة الرسول كانت زوجاته هن النساء المسلمات الوحيدات اللاتي فرض عليهن الحجاب. وهكذا بعد وفاته، ونتيجة للغزوات الإسلامية في المناطق المجاورة ـ حيث شاع ارتداء نساء الطبقات العليا للحجاب ـ أصبح الحجاب عنصراً شائعاً في ملابس نساء الطبقة العليا، وذلك من خلال عملية استيعاب لتلك الثقافات(47).

وتعلّل "ليلى أحمد" ذلك بقولها: إن كل ما هو فريد وجوهري وخاص بالإسلام ـ بل وكل ما هو ليس كذلك ـ فيما يتعلق بالمسائل الخاصة بالمرأة والجنوسة قد أصبح يمثل قضية معقدة وعلامة استفهام كبيرة، فمن الواضح أن التصورات، والفرضيات، والعادات الاجتماعية، والمؤسسات المتعلقة بالمرأة، وبالمفهوم الاجتماعي للجنوسة، قد تغلغلت وساهمت في تشكيل الأسس التي قام عليها الفكر الإسلامي، والممارسات الاجتماعية في تطورها عبر القرون الأولى منذ ظهور الإسلام، تلك التصورات، والفرضيات، والعادات، والمؤسسات، التي تم اشتقاقها من التراث القائم في الشرق الأوسط إبان الغزوات الإسلامية. وحينما تصل إلى العصور الحديثة تنتهي إلى كشف التواطؤ بين الفكرين الإسلامي في نزعته التقليدية المغلقة، والغربي في نزعته الاستعمارية.. ظل معنى الجنوسة كما فسّره الإسلام الرسمي هو الخطاب المسيطر في الشرق الأوسط الإسلامي حتى أوائل القرن التاسع عشر، وقد كان النظام الاجتماعي الذي أسسه، بوضوح وعلى كل المستويات ـ الثقافية ـ والقانونية والاجتماعية والمؤسسية ـ هو نظام قائم على السيطرة على النساء وإخضاعهنّ، وتهميشهنّ اقتصادياً، وتصورهنّ أدنى من الرجال[48].

وكما أن الخطاب داخل المجتمعات العربية منغمس في خطابات الغرب، ويمكن إرجاعه إلى تاريخ الاستعمار وخطاب الهيمنة الذي أطلقه الاستعمار على الشرق الأوسط المسلم، بصفة خاصة، ودراسة المرأة العربية المسلمة في الغرب الآن منغمسة ومنعكسة في نفس الخطاب، فقد التقط خطاب الاستعمار الذكوري لغة النسوية، واستخدم وضع المرأة في المجتمعات الإسلامية كرأس حربة للهجمة الاستعمارية على تلك المجتمعات، فقام الرجال المستعمرون والذين كانوا أعداء للنسوية في مجتمعاتهم، بتبني لغة النسوية خارج بلادهم، وبشن هجوم على ممارسات الرجل الآخر وإهانته للمرأة، واستخدموا حججا تقول بأن ثقافات الشعوب المستعمرة تقلل من شأن المرأة في إضفاء الشرعية على الهيمنة الغربية، ولتبرير السياسات الاستعمارية التي تعمل بقوة على تغيير ثقافات وأديان الشعوب المستعمرة.

وقد جرى قبول هذه النظرية والترويج لها ليس من قبل الذكور المتعصبين من رعايا الإمبراطورية فقط، ولكن أيضاً من قبل رعايا الحضارة الغربية، ومن سكان البلاد الأصليين الذين ينتمون إلى الطبقات العليا والمتوسطة المتأثرين بأفكار الثقافة الغربية، أما النسويات الأوروبيات اللائي كن مستاءات من ممارسات ومعتقدات الرجال في مجتمعاتهن فيما يختص بهن، فقد اتفقن مع الرجال الأوروبيين في تصويرهم للرجل الآخر، بل وقمن بالترويج لهذا التصوير للرجل الآخر وثقافاته واشتركن، باسم النسوية، في الهجوم على الحجاب والممارسات في المجتمعات الإسلامية، بصفة عامة. وسواء جاء الهجوم على العادات والمجتمعات الإسلامية، وخاصة ما يتعلق فيها بالنساء، من الرجال المستعمرين المؤيدين

للهيمنة الذكورية أو من قبل الجماعات التبشيرية، أو من قبل النسويات، وسواء جاء تحت اسم "تحضير"سكان البلاد الأصليين، أو تنصيرهم، أو إنقاذ النساء من الدين والثقافة اللذين فرضا عليهن، فإن إثارة موضوع المرأة قدّم في التصريح بالهجوم على عادات المجتمع الذي تتم السيطرة عليه مع إضفاء هالة من الشرعية الأخلاقية على هذا الهجوم، بالإضافة إلى الإلحاح على تغيير عادات هذا المجتمع، وإبدالها بالعادات المتفوقة للأوروبيين. ولقد ظهر في الخطاب"النسوي" الاستعماري لأول مرة مفهوم الارتباط الداخلي بين مسائل الثقافة ووضع المرأة، وبخاصة أن التقدم بالنسبة للمرأة لا يتحقق إلا من خلال التخلي عن الثقافة الأصلية. وقد كانت الفكرة نتاج لحظة تاريخية بعينها كونها الخطاب الاستعماري الذكوري لخدمة أغراض سياسية خاصة(49).

لم تخب شرارة الأفكار المنتقصة للمرأة طوال القرون الوسطى، فقد تبدّدت بعض ركائزها الفكرية بمرور الزمن، لكن الفروض الأسطورية غزت الفكر القديم والوسيط والحديث ولم تتفكك بسرعة، فانتقلت إلى الفكر الاجتماعي الذي رسم فوارق كاملة بين المرأة والرجل، فتركة أرسطو ورثها علماء، ومفكرون، وشاعت في الثقافة العامة مما لا يمكن الاحاطة بها، وتقدير أثرها، فمن وسط تراث ضخم من أدبيات الانتقاص من المرأة، نورد قولا لـ"جوان لوي فيف"وهو من مفكري المذهب الإنساني في القرن السادس عشر، ورد في كتابه"تعليم المرأة المسيحية"ذهب فيه إلى أنه: لا يليق بالمرأة أن تدير مدرسة، ولا أن تعيش وسط الرجال، ولا أن تتحدّث خارج البيت، ولا أن تنفض عنها حياءها وصدقها، سواء بصورة كلية أو جزئية؛ فإذا كانت امرأة صالحة، فالأفضل أن تبقى في البيت، كيلا يعرفها الآخرون. وإذا كانت بين الناس، فالأفضل أن تمسك لسانها حياءً، وألا يراها إلا قليلون، وألا يسمعها أحد مطلقاً. . . فآدم هو أول الخلق، أما حواء فخلقت بعده، ولم يكن آدم هو الذي وقع في الخديعة، وإنما المرأة هي التي خدعت وخالفت الوصية الإلهية. ومن ثم فالمرأة كائن هش، قليلة الحصافة، ويسهل خداعها، وهو ما ظهر على حواء أم البشر عندما أزلّها الشيطان بحجة واهية. لذلك يجب ألا تكون المرأة معلّمة؛ لأنها لو آمنت برأي خاطئ، واعتقدت في أي شيء، لنشرته بين السامعين"(50).

هذه الفكرة متغلغلة في تضاعيف التاريخ، وتعود إلى حقب قديمة، وجرى تداولها، ثم تكريسها كمسلّمة في الأديان والثقافات بفعل هيمنة"الأبوية"واستبعادها لكافة التصورات المغايرة. ومن ذلك ما نجده في مطلع القرن التاسع عشر من تجليات مباشرة للتفسير الأرسطي للجنس وما يحيط به من أفكار موروثة عند"جوليان فيريي"في كتاب له صدر في عام 1802بعنوان"في التربية". فللحديث عن الفوارق بين المرأة والرجل يبدأ بذكر الثنائيات المرتبطة بخصائص كل جنس، ثم يتحدّث عن إثبات شرعية سيطرة جنس على آخر انطلاقا

من المبررات المستمدة من ملاحظة معطيات بيولوجية تتصاعد من ثناياها فرضيات أرسطو، فاللائحة المثالية التي يضعها "فيريي" لصفات الرجل هي أن يكون "أسمر، مُشعراً، جافاً، ساخناً، ذا حمية" أما لائحة خصائص المرأة المثالية، فهي أن تكون "رقيقة، رطبة، ملساء، بيضاء، خجولة، وحييّة". وبالنسبة له، فالأنثى كائن خامل بتكوينه وطبعه، وحيوية السائل المنوي المنبثق من الذكر هي التي تمدّها بـ"الثقة والجرأة" فـ"السائل الذكوري يخصّب أعضاء المرأة، وينشّط طاقتها ووظائفها، ويمدها بالدفء".

التفسير الجاهز الذي يضعه "فيريي" لذلك هو أن للمرأة إحساساً مرهفاً يرجع إلى نعومة ورقّة جلدها، وتشعّب أعصابها وأوعيتها الدموية تحت جلدها بصورة أكثر كثافة مما لدى الرجل. وهذه الحساسية المفرطة تجهزها بقدرة خاصة على الإحساس بالمتعة، وتجعل من السهل إشعال عواطفها، وبالتالي تجعل لها ميلا طبيعيا للمجون والانحلال، الأمر الذي تستحيل معه القدرة على التركيز والتفكير، وهي خصائص طبيعية عند الرجل، ولهذا السبب وجب على الرجل أن يحكمها ويراقبها عن كثب. فالمرأة هشّة تفتقر إلى التركيز، فيما الرجل كائن متماسك بطبعه فهو مصدر للقوة والنظام. وتعليله، هو أن المرأة ضعيفة البنية، ولذلك أرادت لها الطبيعة الخضوع والتبعية في العلاقة الجنسية، فالرقّة، والحنان، والصبر، والطاعة، صفات لصيقة بها. وينبغي عليها أن تتحمّل نير الضغوط دون أن تتفوّه بحرف لتحافظ بخضوعها على وفاق الأسرة[51].

هاتان الحلقتان من حلقات التفكير الذكوري، حلقة أرسطو، وحلقة فيريي ـ وما بينهما من ثقافات وتقاليد راسخة ـ يفصل بينهما أكثر من ألفي عام، وتكشفان مدى تماسك الفكر الذكوري المدعم بحجج، وأساطير، وتحيّزات، وخلاصات ثقافية، وبيولوجية، وقد سرى مفعول هذه التصورات في المخيال العام، وغزا الثقافة العامة، ووجد له أصداء في النظريات والأفكار العلمية والاجتماعية، وتجلّى في الأدوار المتباينة للوظائف الأنثوية والذكورية في الحياة، فلم تحترم الخصوصيات البيولوجية بوصفها مكونات خلقية أصلية وطبيعية، إنما جرى خفض مكانة جنس بشري كامل بناء على تفسير مغلوط اقتضته شروط الثقافة الذكورية، وتورّط فيه بلا وعي، وربما بوعي، فلاسفة كبار، ومفكرون عظام. ومن الطبيعي أن يكون أمر زحزحة قضية "الجنوسة" وإعادة النظر بها في ضوء تفسيرات مختلفة مهمة على غاية من الصعوبة والخطورة.

8. الرد الأنثوي: المرأة والتاريخ.

اقتضى تصحيح بعض مظاهر الخطأ جهداً هائلا بذله الفكر النسوي، ومازال يبذله، مبرهنا على قصور النظام الأبوي عبر التاريخ في وضع تصوّر شامل وعادل للعلاقات

الإنسانية، فإلى جوار الانشغال بصوغ هوية أنثوية، وتفكيك مرتكزات النسق الثقافي الأبوي، حاول بعض النسويات التعبير عن رؤيتهن للتاريخ، والفلسفة، والعلم، وتوسّعت الكتابة النسوية فشملت مجالات التعبير الفكري، والأدبي، والفني، والعلمي، ولعل قضايا الوطن، والعرق، والطبقة، والهوية، هي من أبرز ما أثير في الكتابة النسوية، لكن كثيراً من النساء انخرطن أيضاً في مجال الفلسفة، والانثربولوجيا، واللغة. ومن ذلك اهتمام الفكر النسوي بالتاريخ كونه سجلّ أفعال صنعها ودوّنها الرجال على وجه العموم، طبقا لفرضيات الثقافة التقليدية، وتقليب صفحات ذلك السجل، وإعادة تدوين الأحداث التاريخية من وجهة نظر أنثوية سيكون مفيداً جداً في إثراء التاريخ البشري.

بدأت الكتابة التاريخية النسوية في ظل كتابة المؤرخين من الرجال، قبل أن تنفصل وتحاول تأسيس حيّزها الخاص، وعملية الانفصال عن تراث ضخم من الفرضيات الذكورية في الكتابة التاريخية لم يكن قراراً سهلا، ولهذا استعارت المرأة كثيراً من المفاهيم الشائعة عن التاريخ العام، والتاريخ القومي، والتاريخ الوطني، والمدوّنات الحولية، وتاريخ الأحداث كالحروب، وأخبار الملوك، والأباطرة، وبمرور الزمن استقام اتجاه خاص في التاريخ النسوي، وقد رسمت "هدى الصدّة" في كتاب "أصوات بديلة" عملية التشابك، ثم الاتصال والانفصال بالصورة الآتية:

سارت المؤرخات النسويات في مسارات أربعة متشابكة. الأول سلّط الضوء على إنجازات النساء العظيمات في التاريخ، واتبعت فيه المناهج التقليدية في التاريخ المبنية على سير حياة الرجال العظماء. والثاني انهمك في دراسة أصول المجتمعات الأبوية وتجلّياتها، حيث تتحوّل النساء في تلك المجتمعات إلى ضحايا بصفة دائمة. والثالث تسليط الضوء على اللحظات التاريخية التي شهدت مجهودات نسائية منظمة لمحاربة التمييز ضد المرأة، والمطالبة بحقوقها المدنية. أما الرابع فيؤكد على الشعار النسوي بأن كل ما هو خاص فهو سياسي في المقام الأول، وأنه لا يوجد أي تعارض بين المجال الخاص والمجال العام، وقد كان للبحث في هذا المسار الفضل في تفكيك فكرة أن شؤون النساء تنتمي إلى الحيّز الخاص، وأنها بالتالي لا تؤثر في أمور السياسة، والدولة، أو الحيز العام الذي يحتكره الرجال، أو تتأثر بها(52).

ترتيب هذه المسارات الأربعة يكشف بالتعاقب كيفية انخراط الكتابة النسوية ليس في موضوع التاريخ بوصفه حقلا من حقول العلوم الإنسانية فحسب، إنما يكشف، فضلا عن ذلك، زحزحة الرؤية الذكورية ـ الأبوية المهيمنة، ثم طرح الأسئلة الموضوعية والمنهجية عليها، ومحاولة تفكيكها، فالمسار الأول استظل بكتابة الرجال، وحاكاها، إذ كانت سير العظماء من شواغل التاريخ، وبموازاة ذلك رغبت النساء في البحث عن عظيمات التاريخ.

هذه النزعة المحاكاتية تظهر في الحقب الأولى المرافقة لأية عملية انفصال، قبل أن تكتمل هوية الظاهرة الجديدة؛ فالفكر النسوي في كافة جوانبه حاول في مرحلته الأولى تقليد الفكر الأبوي ـ الذكوري، في نوع من الاقرار المضمر بأن ذلك الفكر هو المعيار القياسي للفكر الصحيح، وذلك قبل أن تندلع الشكوك في جدواه، وفي نظرته الأحادية في وصف الأشياء والحوادث وتفسيرها.

وفي المسار الثاني نلمس بوادر اندلاع الشكوك في جدوى الامتثال للفكر الأبوي، وذلك حينما اتجهت الكتابة النسوية إلى البحث في بنية المجتمعات الأبوية، وكشف الأنساق الثقافية المهيمنة فيها، وهذه النقلة كشفت التحيّزات الكبيرة لفكرة الذكورة، فلكي تتوفّر الظروف المنهجية والثقافية لتقديم مقترح بديل في الكتابة التاريخية ينبغي زحزحة الركائز الأساسية للرؤية الأبوية المهيمنة، وبدون الارتياب في جدوى القديم يستحيل تقديم الجديد، فأفول الأفكار القديمة يبدأ حينما تتأزم ركائزها، وفرضياتها، وتكفّ عن تقديم أجوبة صحيحة عن الأسئلة التي تطرح عليها، وعند هذه اللحظة الرمزية تبدأ الأنساق القديمة بالتآكل، ثم الانهيار التدريجي. ومع الاتجاه الثالث بدأت الكتابة التاريخية النسوية في تعويم الهامش الأنثوي، والدفع به ليكون مكونا جوهريا في التاريخ الإنساني، وذلك من خلال إعادة النظر بالتراتب الاجتماعي القائم على فكرة "الجنوسة"، فقد جرى اختزال المرأة إلى كائن دوني بناء على معايير ثقافية اقترحتها الثقافة الذكورية، وجاء هذا المسار ليكشف المفارقة في التباين بين الحقوق والواجبات لكل من الذكر والأنثى.

وأخير انبثق المسار الأخير، بوصفه خلاصة لكل ما سبق، إذ طرحت فكرة الشراكة القائمة على تقاسم الأدوار، فالمرأة عنصر منخرط في صلب الفعل الاجتماعي، والسياسي، والفكري، والاقتصادي، وهي ليست كائنا أثيريا، أو هامشيا، يتشكّل وجوده بمعزل عن كل ذلك، إذ لاحيز خاص بها، وقضيتها جزء من قضايا مجتمعها. وقد آن الأوان لفتح النوافذ بين المجال الخاص والمجال العام، بعد أن كانت مغلقة بدواعي الدونية والهامشية، وبزوالهما ـ بتأثير من تنامي الوعي الأنثوي ـ لابد من إعادة نظر جذرية بكل ذلك. وهذا التنامي المتسارع لاتجاهات الكتابة التاريخية النسوية وضع قضية المرأة في صلب الاهتمام على كافة الصعد، والمستويات، فقد تخطّت المرأة تعثراتها، وتهيأت لدور جديد.

قامت "جيردا ليرنر" في سنة 1979بحصر قائمة التحديات التي واجهت بها المؤرخات النسويات المؤرخين التقليديين، ورأت، أولاً: أن للنساء تاريخاً تم بالفعل طمسه، وتهميشه، ففي مجال الأدب، مثلاً، توجد كاتبات كثيرات لم يعترف بهن النقاد، واعتبروا أعمالهن غير جيدة على الرغم من تميّزها. ثانياً: أثبتت أن هناك تمييزاً ضد النساء في كتابة التاريخ، وهو تمييز مبنى على أساس الجنس، وليس على القيمة. ثالثاً: برهنت على ضرورة

اعتبار فكرة التشكيل الثقافي والاجتماعي للجنسين عنصراً تحليلياً في كتابة وقراءة التاريخ. رابعاً: وبالنظر إلى أن المصادر التاريخية في العادة تستبعد النساء، فقد أصبح من الضروري إعادة قراءتها وتحليلها من منظور يعي هذا التمييز. أي أن الهدف ليس كتابة مصادر جديدة فقط، وإنما وجب العودة إلى القديم، وإعادة قراءته، مع الأخذ في الحسبان انحيازات المؤرخين ضد النساء. خامساً: ذهبت إلى أن الحقب التاريخية المتعارف علها تناسب إنجازات الرجال، وهمومهم، ويجب إعادة النظر فيها. سادساً: أكدت بأن هناك حاجة لمراجعة مجموعة الافتراضات المعرفية الأولية عن ماهية المعرفة الجديرة بالتدوين والتحليل[53].

هذا التوسّع المطّرد في الفكر النسوي قوّض التهمة المزدوجة تجاه الكتابة النسائية، فمن جهة أولى كان الفكر الذكوري، ومنه عملية صنع التاريخ العام، يرى أن قضية المرأة موضوع خاص لا فائدة من تعميمه، فهو لا يحتمل الشمولية كونه يدور في أفق متصل بعالم المرأة، ولا يتعدّى ذلك إلى قضايا جماعية عامة، ومن جهة ثانية كان الفكر النسوي في أول أمره يقوم على فرضية وجود ذات أنثوية رئيسة تعتمد فكرة وجود وعى نسوي خاص يسعى لإيضاح قدرة النساء على صنع التاريخ، وأنهن ذوات مستقلة ونشطة "في حد ذاتهن" واستجاب ذلك الفكر في بدايته للفكر الوطني، وتواطأ مع الاستشراق عندما بحث عن الذات الأنثوية، وحاول تحديد استقلالية النساء، وبخاصة نساء العالم الثالث. أي أنه في كثير من تفاصيله كان صدى للنسوية الغربية التي جعلت من الذات الأنثوية بؤرة اهتمامها دون الاهتمام بالتشكيل الاجتماعي الحاضن لها. وكما تقول "جولي ستيفنس" فمن قبيل المفارقة أن نجد بأن مسارات الفكر النسوي، والفكر الإمبريالي، تتقاطع عند النقطة التي يهدف فيها الفكر النسوي إلى الابتعاد عن هذه الخطابات، وهي النقطة التي يمكن فيها الإنصات في الفكر النسوي إلى "الهمهمات شبه الصامتة "للاستشراق"[54].

بمرور الوقت عبر التاريخ النسوي التخوم الفاصلة بين الرجل والمرأة، وتهيّأ للانطلاق، فلم يحبس نفسه في إطار الانشغال بالهوية الأنثوية، إنما وجد نفسه يباشر أشد القضايا أهمية، ومن ذلك فكرة الأمة، وفكرة العرق، وهما من القضايا التي استأثرت باهتمام كبير في كل مناسبة جرى فيها نقاش حول مكاسب الفكر النسوي. فقد ذهبت "آن مكلينتوك" إلى أن الأمم ليست مجرد أوهام من صنع الخيال، وإنما هي مجموعة من أنظمة التمثيل الثقافي تؤدي إلى تصور وجود خبرات مشتركة عند الناس تربطهم بمجتمع أوسع، أي أنها خلاصة لتلك الممارسات التاريخية التي يتم من خلالها خلق الاختلاف الاجتماعي وممارسته. وهكذا تصبح الهوية الوطنية هي العنصر المكوّن لهويات الشعوب عن طريق الصراع الاجتماعي الذي عادة ما يتصف بالعنف، ويخضع دائما إلى علاقات النوع الاجتماعي. وإذا

أخذنا بمقولة "أندرسون" القائلة بأن الفكر الوطني، بوصفه مفهوما، هو من صنع الإنسان، فإن البحث في علاقات النوع المتحكمة في صياغة المخيلة الوطنية يحتل، وللغرابة، مساحة تكاد لا تذكر.

إن الأمم هي أنظمة متناحرة من التمثيل الثقافي التي تعمل على تقليص فرص الناس للتعامل مع مصادر الدولة الوطنية، أو منح الناس شرعية التعامل مع تلك المصادر. وعلى الرغم من الجهود الفكرية لكثير من المفكرين الوطنيين حول كون الأمم تشكّلت تاريخياً على منع فكرة الاختلاف القائم على أساس النوع، فما من وطن في العالم يمنح النساء والرجال القدر نفسه من الحقوق، والمصادر المتاحة في الدولة الوطنية، ومع ذلك، وباستثناء "فرانز فانون" قلّما اهتمّ المنظرون من الرجال بالكشف عن دور الفكر الوطني في علاقات القوة ما بين الجنسين. ونتيجة لذلك كما تذكر "سينثيا إنلو" نجد أن الحركات الوطنية" قد نبعت أساساً من ذاكرة مذكّرة، ومن إهانات مذكّرة، وآمال مذكّرة".

ولا يقتصر الأمر على ارتباط احتياجات الوطن بإحباطات الرجال، وآمالهم، وإنما يعتمد تمثيل القوة الذكورية "الوطنية" على الاختلاف من حيث "النوع" وعلاقات القوى بين الجنسين القائمة بالفعل. وفي معظم الأحيان نجد في الحركات الوطنية الذكورية أن الاختلاف بين الرجال والنساء يعمل رمزياً على وضع حدود الاختلاف، والقوة بين الرجال على مستوى الأمم، فـ"فرانز فانون" نفسه، وبخلاف عادته، يكتب قائلاً" إن نظرة الساكن الأصلي نحو مدن الاستيطان هي نظرة تحمل شهوة الجلوس إلى مائدة المستوطن، والنوم في سريره مع زوجته، إن أمكن ذلك. إن الرجل الخاضع للاستعمار هو رجل حسود". وعلى هذا يرى "فانون" أن كلاً من المستعِمر والمستعمَر يوصفان بأنهما رجلان، فيما تدور معركة التحرر من الاستعمار على أرض مؤنثة(55).

في نهاية المطاف جري اختزال حركة التحرر من التجربة الاستعمارية إلى أنها نزاعات بين رجال غاب عن وعيهم العام، وهم في لجّة الصراع، أمر المرأة سواء كانت مستعمِرة أو مستعمَرة، فالأرض موضوع التجربة الاستعمارية تبدو وكأنها أنثى يريد كل طرف الاستئثار بها، ليظهر أنه الظافر في المنازلة، شأنه في ذلك شأن الرجل حينما يظفر بأنثى يستكمل بها رجولته. وهذا المثال يكشف المدى الذي بلغه الفكر النسوي في تحليله للظاهرة التاريخية، وهي تعيد تمثيل قضايا اجتماعية مهمة، كالتجارب الاستعمارية، وحروب الاستقلال. حيث يتراجع الحس العام، أو يتوارى، وبه يستبدل شعور ذكوري تحركه رغبات تتصاعد من طياتها اللاواعية أفكار استئثارية، وبالفعل، فوقائع التاريخ تثبت ذلك، فما أن تنجح حركات التحرير في تحقيق الاستقلال الوطني إلا وتدفع إلى الحكم بمستبدين يشيحون بوجوههم عن الحاجات المباشرة لشعوبهم، ويتنكروا لها، إن لم يجعلوها موضوعا للتعنيف، والاحتقار،

فتنهار فرضية التحرير من أساسها؛ لأن الغاية لا تمتد إلى تغيير الأوضاع القديمة إنما إلى تغيير الحاكمين. وفي هذا النزاع الدموي تبدو المرأة هي العنصر المغيّب، سوى كونها علامة رمزية لأرض يتقاتل عليها، ومن أجلها، الرجال.

9. الأخلاق النسوية: مبدأ الترابط والتعددية.

رأى الفكر النسوي أن النظام الأبوي ـ الذكوري يتميز بالهرمية، وينزع نحو السيطرة التي تعتمد على مبدأ القوة، والرغبة في الاستعباد، وفيه يعتمد الرجال على مسار خطّي في علاقاتهم الاجتماعية، تجعلهم في موقع السيطرة، دون مراعاة لقيم التعدّد، والاختلاف، والتنوع، إلى ذلك ثمة عزوف مترسّخ في النظام الثقافي الأبوي ـ الذكوري عن تقدير أهمية الترابط، والتماسك، والتواصل، وكل ذلك انتج ضربا من الأخلاق الأحادية العاجزة عن فهم الأعماق الإنسانية، وفي ضوء ذلك تقترح "كارين ج. وارين" أخلاقيات جديدة تستند إلى معايير مختلفة عن المعايير التي بلورتها أخلاقيات النظام الأبوي، ومدخلها إلى ذلك يأخذ في الحسبان أهمية المفاهيم، لأن كثيراً من فلاسفة النسوية أولوا أهمية كبيرة لقضية المفاهيم، أي الكيفية التي يقوم بها المرء بصوغ مفهوم لأفكار فلسفية أساسية من قبيل العقل، والعقلانية، والأخلاق، وماهية الإنسان. وتتوسع النسوية البيئية بهذا الاهتمام الفلسفي ليشمل الطبيعة، وتحاجج في أن بعضاً من أكثر الارتباطات أهمية بين الهيمنة على النساء والهيمنة على الطبيعة هي ارتباطات خاصة بالمفاهيم. فالإطار المفهومي هو مجموعة من الاعتقادات، والقيم، والمواقف، والافتراضات الأساسية التي تصوغ وتعكس نظرات المرء إلى نفسه وإلى عالمه، ويتأثر في عوامل الجنوسة، والعرق، والطائفة، والطبقة، والعمر، والتوجه العاطفي، والخلفية الوطنية والدينية. وبعض الأطر المفهومية جائرة، فالجائر منها هو الذي يفسر، ويسوّغ، ويحمي، علاقات الهيمنة والإخضاع. وعندما يكون الإطار المفهومي الجائر أبويا فهو يمنح الحق للرجال في اخضاع النساء. وتضع "وارين" ثلاث سمات مهمة للأطر المفهومية الجائرة:

1. التفكير القيمي ـ التراتبي الذي ينسب قيمة أو منزلة أو نفوذاً أعلى لما هو "فوق" وليس لما هو "تحت".

2. الثنويات القيمية، أي، الأزواج المفرقة التي ينظر من خلالها إلى الطرفين على أنهما متعارضان، وليسا متتامّين، وأنهما استبعاديان، وليسا متضامّين، بحيث تنسب قيمة أو منزلة، أو نفوذ أعلى لأحد الطرفين على حساب الطرف الآخر، كالعقل والعاطفة، والرجل، والمرأة. . . إلخ.

3. منطق الهيمنة، أي، بنية الحجاج التي تقود إلى تسويغ الإخضاع، وإضفاء الشرعية

عليه. وهذه السمة هي الأكثر أهمية؛ لأن منطق الهيمنة ليس مجرد بنية منطقية، إنما يشتمل على منظومة قيم جوهرية، إذ من المطلوب وجود مقدمات أخلاقية تتيح، أو تجيز الإخضاع "العادل" لمن هم في منزلة أدنى لمن هم في مقام أعلى. ويجري هذا التسويغ نمطياً على أساس صفة مزعومة معينة كالعقلانية التي يتمتع بها المهيمن، وهم هنا الرجال، فيما يفتقر إليها الخاضع، وهن النساء(56).

وبعد هذه المقدمة الكاشفة تجادل "وارين" حول ضرورة وجود أخلاق نسوية، فتقرر بأن أية أخلاق نسوية تتضمن التزاما ذا شقين، أولهما نقد التحيز الذكوري حيثما وجد، والثاني تطوير أخلاق غير متحيزة ذكورياً. وهذا يتضمن ترسيخ قيم جديدة، كقيم الرعاية، والثقة، والقرابة، والصداقة، وجميع هذه القيم مفقودة أو مهملة ضمن التيار الرئيسي للأخلاق السائدة. وذلك يقتضي الانخراط في بناء نظرية من خلال ارتياد توجهات جديدة، أو تنقيح نظريات قديمة بأساليب حساسة، تأخذ في الحسبان قضية الجنوسة. فما هي الشروط الجدية للأخلاق النسوية؟.

1. لا يمكن لأي شيء أن يصبح جزءاً من أخلاق نسوية إذا كان يعزز التمييزات الجنسية والعنصرية، والطبقية، أو أية نزعة تمييزية أخرى من نزعات الهيمنة الاجتماعية.

2. ينبغي التأكيد على أن الأخلاق النسوية أخلاق سياقية. والأخلاق السياقية ترى أن الخطاب والممارسة الأخلاقيين ناجمان عن أصوات الناس الموجودين في ظروف تاريخية مختلفة. وإلى حد بعيد، ينظر إلى الأخلاق السياقية كما لو أنها كولاج، أو فسيفساء، أو تطريز من الأصوات المنبثقة عن التجارب الملموسة. ومثل أي لوحة كولاج، أو فسيفساء، لا تكمن المسألة في الحصول على صورة واحدة قائمة على وحدة الأصوات، بل على نموذج ينبثق عن الأصوات المختلفة إلى حد بعيد للناس الموجودين في ظروف مختلفة. وعندما تكون الأخلاق السياقية نسوية فهي تولي مكانة محورية لأصوات النساء.

3. بما أن الأخلاق النسوية تولي أهمية محورية لتنوع أصوات النساء، فينبغي عليها أن تكون تعددية بنيوياً وليس واحدية أو اختزالية. أي أنها ترفض الافتراض المسبق بوجود "صوت واحد" يمكن بواسطته تعيين القيم الأخلاقية، والاعتقادات، والمواقف، والسلوك.

4. تعيد الأخلاق النسوية بناء القيمة الذهنية للنظرية النسوية، بما هي نظرية قيد التشكل، ومتغيرة عبر الزمن، وشأنها في ذلك شأن كل النظريات، تستند الأخلاق النسوية إلى بعض التعميمات، وهي تعميمات مرتبطة بنموذج من الأصوات المتعددة والمنبثقة عن الأوصاف المشخّصة، والبديلة، للحالات الأخلاقية. ويكون اتساق النظرية النسوية معطى ضمن سياق تاريخي ومفهومي، أي، ضمن مجموعة من الظروف التاريخية والاجتماعية

الاقتصادية، بما في ذلك ظروف العرق، والطبقة، والسن، والتوجّه العاطفي، وضمن مجموعة من الاعتقادات، والقيم، والمواقف، والافتراضات الأساسية بخصوص العالم.

5. بما أن الأخلاق النسوية سياقية، وتعددية بنيوياً، وقيد التشكّل، فإن إحدى الطرق في تقييم مزاعمها تعتمد على ما تتضمنه من أصوات متعددة بعيداً عن التحيز المسبق، على أن تكون مستحسنة خلقياً ومعرفياً، وتكون أكثر تضمّناً للمنظورات والخبرات الملموسة للأشخاص المضطهدين بما فيهم النساء. وكل هذا سيكون مشروعاً في بناء النظرية الأخلاقية.

6. لا تقوم الأخلاق النسوية بأية محاولة لتقديم وجهة نظر "موضوعية" وهي لا تدعي "عدم التحيّز" بمعنى "الموضوعية" أو "الحياد القيمي" لكنها تفترض أنها مهما احتوت من تحيّز، باعتبارها تمثل أخلاق المضطهدين، فهو تحيّز مقبول، كونه يتضمن أصواتهم المتعددة، ولا يستبعدها.

7. توفر الأخلاق النسوية مكانة محورية لقيم كانت نمطياً غير ملحوظة، أو مهملة، أو محرّفة في الأخلاق التقليدية، مثل ذلك قيم الرعاية، والحب، والصداقة، والثقة الملائمة.

8. تتضمن الأخلاق النسوية إعادة بناء ذهني لماهية الكائن البشري والهدف الذي من أجله ينخرط البشر في اتخاذ القرار الأخلاقي، وهي ترفض ما لا معنى له، أو ما لا يمكن الدفاع عنه راهناً من وصف خال من مفهوم الجنوسة أو حيادي للبشر والأخلاق[57].

وتكتسب قضية التعددية في الفكر النسوي قيمة خاصة، فهي ردّ ضمني على الاختزال الذكوري، والاعتماد على مبدأ الواحدية، وهو ما لا تقرّ به الأخلاق النسوية التي شرعت بتشكيل أطرها العامة، وفي هذا السياق تكتب "ليندا جين شيفرد" من منطلق أن التعددية إنما هي نسيج من التفاعل، وتنتقد الثقافة الغربية التي رسّخت تصوراً خاطئاً فحواه ارتباط الفكر الدائري بالأنثوية، بينما تعزو التقدّم الخطي إلى الذكورية. وبالمثل، تنحو تنظيمات النساء نحو البنيات الدائرية (كأطواق الحياكة) بينما تنحو تنظيمات الرجال نحو التراتب الهرمي، أي البنيات التي تشبه السلّم. وقد بات التراتب الهرمي يعرف بالأسلوب التنظيمي الذكوري حتى أن كتاب "كشاف المترادفات" يورد "البطاركة" و "الرجال في القمة" كمرادفين للتراتب الهرمي. وفي دراسة لأساليب الرجال والنساء في الحوار، أوردت العالمة اللغوية "ديبورا تانن" التوثيقات التي تبين كيف ينحو الرجال لاستخدام لغة تصون استقلالهم، ومنزلتهم الناجزة، بينما تستغل النساء الحوار من أجل إقامة عالم من التواصل ينجز فيه الأفراد شباك معقدة من العلاقات، ويحاولون الوصول إلى اتفاق. دائماً يدفعنا التفكير التراتبي الهرمي إلى تصنيف شيء أو شخص على أنه فوق سواه. وإذ يفعل هذا، يختزل القيمة المنوطة بالتعددية[58].

وفي هرم التراتب لا بد أن ينزاح شخص كي يفسح المكان لشخص آخر توّاق للصعود إلى القمة. أما في البنية الدائرية، فيتقابل الناس في مرمى البصر والكل يقيم في المستوى نفسه. يمكن أن تتسع الدائرة لتضم آخرين من دون إزاحة أحد. بيد أن الدائرة لها مستوى واحد فقط، وبالتالي تستطيع تعزيز التماثل، والتكرار، وينقصها إظهار تقدّم الأفراد. قد ينظر إلى التفرّد، أو التفوّق، على أنهما يهدّدان انسجام الجماعة. ومن الناحية الأخرى، تضم الدوامة كلاً من التعددية، والتقدم. أي مستوى يمكن أن يتسع ليضم شخصاً آخر بينما يتنامى كل فرد، لكن في الدوامة يتّصل كل مستوى بسائر المستويات الأخرى، ولا حاجة لإزاحة أحد. يتأتى الارتقاء النفسي من اتخاذ القرارات، ومقارعة خيارات أخلاق الفضيلة، ومعايشة تجارب حياتنا. في التراتبات الهرمية، تخلع هذه الأشياء جميعها على السلطة العليا. الناس يسعون لأن يسير العمل، وإتباعهم للأوامر ينزع عنهم المسؤولية الفردية، يطيعون الأوامر خوفاً من الجزاء، وينحّون المعضلات الأخلاقية جانباً. وبالتالي، ينفصل الذين يصدرون الأوامر عن محصلات الفعل. وبما أنهم يعملون من برج المجردات العاجي، يسهل عليهم أن يترفعوا عن التعامل مع الواقع. وفضلاً عن هذا، يتم باسم الكفاءة والنظام قمع المعيّن، والمتغيّر، والظُرفاء، والمفكرين المتحررين. وحين يقع خطأ، يستطيع أولئك الذين يعتلون القمة أن يدّعوا الجهل به، وينحوا باللائمة على أولئك الذين قاموا به فعلاً. وبدلاً من تقاسم القوة، تستأثر بها الصفوة وتستخدمها من أجل التحكّم، فأصوات التعددية محكوم عليها بالصمت، ويلقى بها في الظلال المعتمة. تزاح الوقائع الغريبة، وتخفى تحت البساط[59].

وقد جدت "ديبورا تانن" في دراستها اللغوية لأساليب الحوار، أن الرجال يظفرون بالمناصب في التراتبات الهرمية بأن يُملوا على الآخرين ما يفعلونه، ويبدون مقاومة أن يُملي عليهم أحد ما يفعلونه. أما النساء فيجعلن من السهل على الآخرين أن يعبروا عمّا يفضلونه بغير إقحامهم في مواجهة مع أحد، وسبيلهن إلى هذا صياغة المطلوب بصورة اقتراحات وليس أوامر. وحين تجعل من "دعنا" و "نحن" قوالب لصياغة المقترحات، فإن هذا يفيد ضمناً أن الجماعة هي مجتمع كل فرد فيه يساهم في تحديد الأهداف، وصنع القرارات. وفضلاً عن هذا، لا يطرح الرجال على الإجمال أسباب مطالبهم، بينما تطرح النساء الأسباب التي تبين كيف أن المطلوب يخدم الصالح العام.

ولاحظت "تانن" أن النساء لا يشعرن بالارتياح لإصدار الأوامر، ويملن أكثر إلى طرح الأسئلة[60] لأن "الحقيقة" لها وجوه عديدة، تعتمد على المنظور الاستشرافي للملاحظ. وكل حقيقة جديدة، حتى في العلم، جزئية وغير مكتملة مثلما هي محدودة بحدود الثقافة. وفي مقابل المقاربة الذكورية الخطية المباشرة، تتطلّع عملية التطواف الأنثوية إلى المشكلة من كافة جوانبها ومن مستويات عديدة، تدور حولها وترى كل علاقاتها. وإذ تمنحنا الأنثوية

تقديراً للتعقيد حتى في أصغر ذرة فإنها تستبدل بغطرسة العلم مغزى للخشوع والتواضع. وإذ ترى الأنثوية عمليات هذا العالم دائرية ومتفاعلة، بدلاً من أن تراها خطية بسيطة، ومتراتبة هرمياً، فإنها تشجّعنا على تطوير نسق قيمي مختلف، أي أنها تشجّعنا على تقدير قيمة المسار بدلاً من البحث عن النتيجة النهائية فقط. وبهذا المغزى، فإن كيفية ممارسة العلم لها الأهمية نفسها لما أنجزه العلم. تساهم قيم الحب والاهتمام والعناية في كفاءة العملية، وتؤثر بدورها في المنتج الحاصل(61).

وتضيف "شيفرد" بأن أهم ما يمكن أن تسهم به النسوية في العلم هو رؤية الكلية. إن تفضيل الكلية مأخوذ من الترابطية، وهي مبدأ أساسي مميز للأنثوية. يقصد بالترابطية النظر إلى العلاقات بين الأشياء، ورؤية الأشياء في سياقها، واستبصار الروابط التي تربط الأشياء جميعاً معاً، والرجوع خطوة إلى الوراء من أجل رؤية الصورة الكبرى، بل أيضاً رؤية جدل العمل والحياة معاً. وإذ نفعل هذا، نجد الكل يهب المعنى للأجزاء. يضطلع الكل بوظائف لا تطرحها الأجزاء(62).

كتبت "إرين كليرمونت دي كاستيليو" وهي محللة نفسية تتبع منهج "يونغ" إن الأنثوية المطمورة في أعماق سحيقة، والتي تعنى بارتباط لا انفصام فيه بين كل الأشياء المتنامية، تثور ثورة عارمة في وجه آلة الحضارة التي شيدناها، تلك الآلة الحمقاء المدمرة للحياة، وغير المنسوبة لأحد. لقد أتى على الأنثوية سورة الغضب المطمورة في إحدى طبقات اللاوعي، وهي في الأعم الأغلب طبقة أعمق من أن نستطيع إدراكها. وتصبح مدمرة لكل شيء ولكل شخص، أحياناً بشكل عنيف، ولكن غالباً عن طريق عائق سلبي ماكر.. ومع المزيد من الوعي، يمكن أن يغدو الغضب الأنثوي مهيئاً لبلوغ غاية خلاقة(63).

التقطت الأنثوية ما جرى إهماله، والتغاضي عنه، وكراهيته، ولكن لا يزال من الواجب إخضاعه للفحص والإبقاء عليه نابضاً. تعلمنا الأنثوية، كما تخلص "شيفرد" في حياتنا، وبحوثنا، أن الحل ذا المغزى يعتمد دائماً على السياق. إنه فردي. ويمكن من خلاله أن نبدأ مهمة لا تنتهي أبداً، وهي احترام الحياة بكل تفرّدها. وسواء كنا ذكوراً أو إناثاً، يستطيع كل منّا أن يمتلك الشجاعة لجعل الأنثوية فينا تجهر بالحق بالأسلوب الخاص بها، وتستخلص ما تحاول أن تهبنا إياه(64).

10. النسوية وتفكيك المجتمع التقليدي.

ومن بين ما أولته النسوية من اهتمام، فقد اهتمت بتفكيك ركائز المجتمع التقليدي، لأنه الحاضن الشرعي لكافة ضروب الإقصاء والاختزال التي لحقت بالمرأة عبر التاريخ، فعليها وقع العبء، وجرى تشويه كيانها الإنساني، وفي هذا السياق عكفت "فاطمة المرنيسي" على

نقد بنية المجتمعات الاسلامية والعربية، ونقد الخطاب الداعم لمقوّماتها، فتوزع عملها بين بحث استقصائي مُحكم يعنى برسم صورة المرأة في التاريخ، وتعبير تمثيلي عن صورتها كأنثى في مجتمع تقليدي، ويشتبك كل من البحث والتمثيل معا بهدف تعويم صورة مختبئة في ثنايا التاريخ من جهة، والواقع من جهة أخرى. وكرّست معظم جهدها الفكري لهذا الموضوع، ففي كتابها "الخوف من الحداثة: الإسلام والديمقراطية"[65] طوّرت حفرا أخّاذا في الجانب المغيّب من وعي الثقافة العربية، وهو المرأة بوصفها كائناً وفاعلاً اجتماعياً، ففتحت كوّة على عالم المرأة الذي جرى تناسيه، وطُمر في طيّات معقّدة من الاحتيال والتهميش، حيث تعفّنت في زواياها المرأة بسبب العتمة الدائمة، إذ لا حضور للزمن، وسعى متقصّد للنسيان الذي يأخذ شكل الاختزال والرفض، فلكي يقع تحول في بنية المجتمع التقليدي ينبغي أولا تغيير شروط العلاقة بين المرأة والرجل، فالحداثة في جوهرها تغيير في نمط العلاقات، والانتقال بها من التبعية إلى الشراكة، وكل محاولة تغفل ذلك مصيرها الفشل.

ثمة خوف من الحداثة لأنها تقوّض النمط التقليدي من العلاقات الراسخة، وتقترح نمطا مختلفا، وبعبارة أخرى، فالنمط القديم مدعوم بتأويل ديني، فيما الجديد لاضامن له سوى الديمقراطية، ولكي تفتح سبل التغيير، ويقع الانتقال من مجتمع تقليدي إلى مجتمع حديث، فمن اللازم أن يفسح الإسلام مكانا للديمقراطية، وبالمقابل فالديمقراطية ستحول دون شيوع التفسيرات المتعصبة للظاهرة الدينية، أي أنها ستوقف جموح اللاهوت المتطرف الذي يجرّد الإسلام من حقيقته التاريخية، ويدفع به خارج الزمان والمكان، ويجعل منه سيلا جارفا من المطلقات والمسلّمات، وما على المؤمنين غير الانصياع لمقولات لاهوتية لاصلة لها بالدين الحقيقي.

والحق فنزع اللاهوت عن الظاهرة الدينية يعيدها إلى نبعها الأصلي باعتبارها تأملات تقوية ذات أهداف أخلاقية واعتبارية غايتها التهذيب والاصلاح؛ لأن اللاهوت ـ وهو ممارسة سجالية تغذّت على الحواشي المعتمة للظاهرة الدينية ـ احتكره الرجال، وصاغوه طبقا لرؤاهم ومصالحهم، وفيه درجة عالية من التضامن الذكوري ضد النساء، وهو تضامن اتخذ شرعيته من تكييف خاص لبعض إيحاءات الظاهرة الدينية ونصوصها. ولئن كان اللاهوت من نتائج ثقافات القرون الوسطى القائمة على السجال، واحتكار الحقائق، فإن العصر الحديث الذي أحل النسبية في كل شيء، لم يعد بحاجة إلى فروض اللاهوت المجردة عن التاريخ. الحداثة اذن ستجد نفسها في تعارض مع لاهوت ذي بطانة دينية، وتحرير العلاقات الاجتماعية من أنساقها الموروثة، سيجعل المجتمعات تقبل علاقات مغايرة، تحتل فيها المرأة مكانة لاصلة لها بنوعها الجنسي، إنما بدورها الاجتماعي.

وفي كتاب "الحريم السياسي: النبي والنساء"[66] عوّمت "المرنيسي" حالة الرسول قبل هيمنة التصوّر الإقطاعي للإسلام، أي حالته العموميّة كفرد يتواصل مع أسرته في منأى عن الضخّ الأيدلوجي الذي ولّده الإسلام المتأخّر، حيث لم يكن ثمة انفصال بين الفرد وعالمه، ومن هذا المنظور انعطفت إلى دور النساء في حياة الرسول، بعيداً عن التجريد اللاهوتي الذي استقام، وتصلّب فيما بعد، واختيارها لحالة الرسول والنساء لها أهمية استثنائية، فقد كشفت طبيعة التواصل بين النبي والنساء، ودرجة الترابط بينهما، ثم سلّطت الضوء على السخاء العاطفي الذي اتصف به الرسول تجاه نسائه، والرسالة الضمنية في ذلك تتطلّع إلى تثبيت الفكرة الآتية، وهي أنه إذا كان الرسول قد تميز بتقدير شخصي وعاطفي للمرأة، فما هي الوجوه الشرعية للاهوت اختزل المرأة إلى كائن ثانوي تابع، سوى التفسيرات الضيقة للظاهرة الدينية؟ إلى ذلك فقد سلطت ضوءا كاشفا على نساء الرسول، ومنهن خديجة، وعائشة، وهما امرأتان لعبتا دورا بالغ الأهمية في حياة نبي الإسلام، وفي تاريخ الإسلام بصورة عامة، وذلك يبرهن على أن دور المرأة لم يكن ثانويا، إنما جرى بالتدريج تقليص ذلك الدور.

على أن "المرنيسي" ارتحلت في شعاب الماضي باحثة عن دور المرأة في التاريخ العربي والإسلامي في كتابها "سلطانات منسيات"[67]، ثم قدّمت قراءة لصور الحريم في الثقافات عموما، كما ظهر ذلك في كتابها "هل أنتم محصنون ضد الحريم؟"[68]. وفي كل ذلك تنفتح "المرنيسي" على آفاق واسعة فيما يخص قضية المرأة في المجتمع التقليدي، إذ تلحّ على الفكرة الملحّة حول كيفية الاندماج الطبيعي في عالم يقوم بتحديث نفسه، لكنه منشطر بين غرب يسعى لتحويل التحديث إلى عمل مستحيل، من خلال تمزيق الأنساق التقليدية للعلاقات الاجتماعية التي لابد لكل تحديث أن يقوم بتفكيكها، ومجتمع ذكوري يتعمّد إقصاء نصفه كعورة فاضحة، قاصرة، ومبتورة، ومطمورة، ولكنه نصف مثير للشبق والرغبة، وهو قطاع النساء. وعلى هذا فكل من الغرب والذكورية يتبادلان المصالح، ويقهران المرأة، وسلسلة الانهيارات المعاصرة في سلّم القيم، يراد بها، الحيلولة دون تقبّل المرأة كآخر.

وفي نهاية المطاف تُدفع المرأة إلى الحاشية ليجري تهميشها ككائن خلق للنسيان في طيات الحياة المهملة، كذات يأخذ وجودها معنى واحداً هو: الجسد مادة اللذة وموضوعها. إنها جسد يمكن أن يقلّب على كل جوانبه، يفحص باستيهام ذهني، وتدرج تفاصيله في سياق الشبق اللغوي، ويعاد إنتاجه كمادة دعائية من أجل استثارة رجولة خاملة، تعاني الإخفاق والانكسار في عالمها، فتبالغ في الادعاء الذكوري، وبإزاء هذا الاختلال، وتلك المصادرة لا يحصل توافق طبيعي بين الأجساد، لأنه توافق هش ومصطنع يقوم ذهنياً على الاستباحة، والاغتصاب، والأنانية.

والمرأة التي تعنى بها "المرنيسي" هي المرأة في المجتمعات التقليدية المحكومة بنسق قيمي لايقبل الحراك، ويعزف عن التغيير، وهي مجتمعات تفسّر كلّ تحديث على أنه تهديد لهويتها، فتعيش تحت طائلة التأثيم، وكل عمل ينبغي أن يتطابق مع تقليد راسخ أو نص ديني، فالبحث عن المطابقة أهم من التحولات. هذه المجتمعات التي تبحث "المرنسي" في ماضيها وحاضرها، وفي علاقاتها وتطلعاتها، هي مجتمعات التردّد والحيرة والثبات، والتي تتحوّل فيها المرأة إلى حرباء متقلّبة، تُحجب وتُكشف، تُستبعد وتُستحضر في آن واحد. وصورة المرأة معقّدة في هذه المجتمعات، مرة يريدها الرجل رماداً، ومرة جمراً، يخفي كينونتها الإنسانية وراء حجب الإهمال والاستبعاد، لكنه يستدعيها وقت الرغبة والمتعة، والعلاقة بين الاثنين محاطة بقلق مستفحل. ففي الوقت الذي يمارس فيه الرجل هذه الازدواجية، تستجيب المرأة للضغوط المتقاطعة التي تفرضها تقاليد شبه مغلقة صار هاجس بعثها مجدّدا أحد أكثر التحدّيات الثقافية حضورا في عصرنا، وتطلّعات تحررية مستعارة أنجزتها مجتمعات أخرى. ومن الطبيعي أن تتلاعب هذه الأمواج والتيارات بالبنية الذهنية للمرأة، وتجعلها ترى ذاتها منعكسة في مرايا متعددة.

يصبح الجسد الأنثوي مرآة تنطبع على سطحها هذه المؤثرات كافة، فيظهر جسداً متخفّراً يدّعي العفة، والطهارة، والنقاء، حيثما يكون في قبضة التقاليد المحافظة، لكنه في غيابها المؤقت سرعان ما يستجيب للذة العرض، والفرجة، بوصفه سراً مخبّأً يحتاج للظهور والكشف، والإعلان عن نفسه. وهذه التقلّبات المستمرة في حجب الجسد وكشفه، طمره والإعلان عنه، منحه والبخل به، تمزّق في كل لحظة مبدأ الاحترام الإنساني له، فهو جسد مُذل ومُهان، لكنه مبرمج اجتماعيا ليظهر على أنه معزّز ومكرّم.

11. نقد الذات الانثوية: محاكاة الذكور.

ولعل إحدى أبرز الظواهر التي لازمت الفكر النسوي في بواكيره الأولى، الوهم القائل بالتماثل، أي أن تصبح الأنثى حرّة بمقدار محاكاتها للذكر، وهي فكرة سرعان ما واجهت نقداً في الأدبيات النسوية، حينما تبين أن الهدف لاصلة له بالتماثل، إنما الاختلاف المانح لهوية الأنثى، وقد انخرطت الكاتبة اللبنانية "إلهام منصور" في تمثيل هذه القضية بكتاب ملتبس الهوية، جاء بعنوان "حين كنت رجلا" وهو يستند إلى قاعدة نظرية ـ فكرية جاءت بصورة بحث ملحق بالكتاب بعنوان "نحو تأسيس قول نسوي".

وقد شدّدت المؤلفة على ضرورة أن يطّلع عليه القارئ قبل أن يشرع في قراءة الكتاب، فهو أساسه المعرفي، وحامل المغزى العام له. ويقع كل ذلك على خلفية طموح دعوي يتطلع إلى إعادة توزيع الوظائف والأدوار بين المرأة والرجل، فإذا كان النظام الأمومي سيطر

حقبة من الزمن، ثم أعقبه النظام الأبوي لشطر آخر من الدهر، فقد آن الأوان للأخذ برأي ثالث حول تأسيس قول مغاير، شبهته المؤلفة بالتركيب الهيغلي الجديد الناتج عن الشيء ونقيضه، فهو خلاصة جدلهما، لكنه مختلف عنهما. وتقترح المؤلفة استبدال لفظ "إنسى" بلفظ "امرأة" لأن حال التنكير تشمل المرأة بوصفها تأنيثا لمفردة "امرؤ" وهذه نكرة لا تُقبل في عصر تعريف المرأة كائنا اجتماعيا وثقافيا، فيما "الإنسى" هي قرين "الأنسا" وهما الركيزتان المكونان للفظ "إنسان". وفي ضوء هذا التصحيح للفظتي "المرأة" و "الرجل" تقترح المؤلفة "خطابا" جديداً يمكّن الطرف المغدور به من الثنائي "إنسان" أن يعيد الاعتبار لنفسه ودوره.

أول ما يلاحظ هو ارتسام الاضطراب في الهوية النوعية للكتاب، وظهور الفوضى فيه، فعلى الغلاف وردت الإشارة إلى أنه رواية، وسيرة، ثم تعمّق الاضطراب في التوطئة حينما أضيف إليهما نوعان آخران، هما الرواية ـ السيرة، والنص. وفي الدراسات النقدية، ولدى الكتّاب عموما، فدلالة هذه الأنواع الأدبية واضحة، وبخاصة بالنسبة للمصطلحين الأولين، ومع ذلك لم تتمكّن المؤلفة من الأخذ بأي منها، وهذا يرتبط ليس فقط بهشاشة المقترح الخاص بـ"القول الإنسي" أي خطاب المرأة، وهو ما حاول الملحق إيضاحه، إنما بما هو أهم من كل ذلك، أقصد بهوية المرأة ـ الأنثى في الكتاب، وهذا يفضي بنا إلى ملاحظة الاضطراب الكامل في هوية الكتابة، وفي هوية المرأة التي انتدبت نفسها لشرح تجربتها الشخصية والذهنية. وأخيراً لابد من التعريج على العنوان "حينما كنت رجلا" الذي يحيل على تجربة امرأة عاشت ذهنيا وهم الذكورة اعتقاداً بأنها ستكون حرّة بمقدار تطابقها مع الرجل في أدواره الاجتماعية، وجاء الكتاب ليصف هذه التجربة قبل أن تكتشف الشخصية الرئيسة في الكتاب "هبى" هويتها الحقيقية، الهوية "الإنسية" فترتد مسرعة للتعلّق بهوية تنكّرت لها طويلا.

وبعد كل هذا يمكن اختبار هوية الكتاب مما ورد فيه، فيكون سيرة روائية أرادت بها المؤلفة عرض مشكلة الخطاب النسوي على خلفية تجربة ذاتية، وتظهر الرغبة لديها للحديث عن ذلك، إذ تجعل من "هبى" ناطقة بأفكارها. ومعلوم في السرديات أن المؤلف الضمني هو الحامل لأيديولوجيا الكاتب، ومعبّر عن وجهة نظره، وقد يفوّض إحدى الشخصيات بذلك بالنيابة عنه، فيجعلها قناعا لأفكاره، وسرعان ما تنتزع "هبى" دورها بوصفها الشخصية الرئيسة في الكتاب، وراوية لأحداثه إلى نهاية التجربة، قبل أن تظهر المؤلفة مرة أخرى، فتختتم بالملحق الذي أشرنا إليه. والأسطر الأولى من الجزء السردي في الكتاب تتضمن الحركة الكاملة لنطاق الأحداث، فهي تجمل غياب التوازن في وضع الشخصية، ثم الزعم باستعادته، أي محاولة الشخصية انتاج هويتها الذكورية، ثم اكتشاف خطأ ذلك، والعودة إلى الهوية الأنثوية "حين خلّصت نفسها من ذكورتها المناضلة، ما كانت تذكر تماما متى تلبّست

هذه الذكورة، لا تذكر إلا محاولاتها المستمرة للهروب من ذاتها، محاولاتها الدائمة لخلع جلدها. كانت تشعر بالبرد لكنها كانت تكابر. غريب كيف لا نرى الواقع الذي نعيش فيه، دائما نراه حين نخرج منه، حين نبتعد عنه. هذا ما حدث لـ"هبى"حين استعادت ذاتها على حقيقتها، يعني حين عادت من جديد لتصبح إنسى"[69].

يأتي كتاب"حين كنت رجلا"بكامله لتفصيل هذا المجمل، ولكشف تحولات الهوية الأنثوية، والذكورية، ثم الأنثوية مرة أخرى، فقد تضافرت عوامل كثيرة جعلت "هبى"تتقمّص دور الرجل بمماثلته في مسؤولياته، وعلاقاته، وحينما اكتشفت أن قيمتها الإنسانية تتجلّى من خلال الاختلاف وليس المماثلة، نكصت لتعزّز نوعا من الاختلاف القائل بأن الأنثى ليس فقط مختلفة عن الذكر، إنما هي الأصل. وقد مرت"هبى"بثلاث مراحل دفعت بها نحو التنكّر لجنسها الأنثوي: الأولى انكشاف عريها، وهي طفلة، فوجب ارتداء الملابس دون أخوتها من الأطفال الذكور. والثانية بروز نهديها، فوجب إخفاؤهما تحت ملابس فضفاضة، ومشدّات ضاغطة. وأخيرا اكتشاف لحظة البلوغ، وعلامتها الدم، فوجب عليها الإقرار بأنها اندرجت في نوع النساء البالغات، فازدادت كرها لنفسها، ولنوعها الجنسي. ويتنامى كره"هبى"لهويتها الأنثوية الطالعة بتنامي جسدها الأنثوي، فكلما وجب عليها ستره وتغطيته ازدادت كرها له؛ فالحجب يقتضي تقييد حرية الحركة، وحرية الاختلاط بالجنس الآخر، وانتقاص متواصل للحقوق والواجبات على حد سواء.

بدأ التنميط الجنسي لها كأنثى ضمن نسق ثقافي أبوي، ولكي تعيد جبر الكسر الداخلي بين جسدها الأنثوي ورغبتها الإنسانية، توهمت أن الحلّ يكمن في تقمّص دور الرجل، حيث حريته بالنسبة لها هي المعيار الكامل للحرية. فما أن تنتهي من المراحل الثلاث التي ذكرناها إلا ويبلغ نفورها من جسدها الأنثوي أوجّه، فقد كانت تشعر بدونية"أدركت بعد الحيض الأول أنني أصبحت إنسى بكل معنى الكلمة، فقد حوّلني جسدي طبيعياً إلى إنسى، لكنه اجتماعيا وتقليديا كان قد حوّلني إلى امرأة ـ التي هي كلمة تعني تأنيث النكرة.. لم اتحمّل هذا التحوّل الأخير، ولم أستطع قبوله، وقرّرت رفض الواقع كليا، وارتميت في أجواء الدرس، أجهد نفسي فيه كي أعوّض عن الدونية التي رماني فيها جسدي. كان رفضي لأنوثتي عظيما، وظهرت نتائجه بسرعة، إذ انقطع الطمث عني لمدة سنة تقريبا"[70].

وفي هذه المرحلة من الصراع مع هويتها الأنثوية التي تحاول طمسها شعرت "هبى"بالانجذاب الأوديبي لأبيها، فقد كان يعتريها الدفء كلما قبّلها واحتضنها"كان شعورا لذيذا، وإذا تعمّقنا أكثر، وغصنا في التحليل إلى ما وراء هذا التعلّق، ظهر مفهوم المحرّم، مفهوم الحب الآثم[71]. وكان يدهمها غضب عارم كلّما انفرد أبوها وأمها في غرفة النوم، وحينما تتجسّم الفوارق بينها وبين أخيها، هي الأنثى وهو الذكر، تتوهّم بأن الذكورة هي

معيار القيمة والحرية، ولكي تكون إنساناً سوياً عليها بمحاكاة الذكور "المثال كان بالنسبة لي هو الرجل، وأنّ على الإنسى أن تثبت أنها مثله كي تتساوى به. كان هذا التفكير أمراً طبيعياً إذ إن الرجل كان يمثّل في الواقع الذكوري المسيطر، القيمة الفعلية، كان هو الإنسان[72].

تشرح "هبى" هذا التحوّل، وهي تنطق بلسان المؤلفة بوضوح لا يخفى "لم أكن أدري أنني منذ ذلك الوقت بدأت أتحوّل إلى رجل. لم أفهم ذلك إلا حين استعدت إنسويتي، وبدأت أعيشها في كل أبعادها، من دون مركّبات نقص ولا تحامل ولا غيرة، ولا. . . حين أصبحت أنا حقيقية، ووعيت كيف أنني أمضيت حياتي خارج أناي. سيرة حياتي هي تماما سيرة حياة الحركات النسوية. آمل أن تكون الإنسى في هذه الحركات قد توصلت إلى ما توصلتُ إليه بعد طول نضال وقهر، آمل أن تعزف عن الغيرية، وتعود إلى الهوية"[73].

وقبل الوصول إلى هذه النتيجة الطبيعية مرّتْ "هبى" بحالات خداع للذات كثيرة، فقد حاولت أن تتماهي مع شخصية الرجل، فعاشت صراعاً عميقاً بين حقيقة كونها أنثى، وبين الرغبة في أن تكون ذكراً، وهذا التمزق أحالها كائنا مزدوج الرغبات، والتطلعات، والانتماءات، وبقيت خبراتها الأنثوية معطّلة، فباستثناء التعلّق الهوسي بالأب، تكاد تخلو من المشاعر الدافئة؛ لأنها ترى الأنثى مجرد أداة استمتاع. وقد وصفت علاقتها بزوجها "روبير" بالصورة الآتية "حين أصبحت جاهزة للحب مارسه معي بكل نعومة وعشق. كنت مثله متشوّقة لممارسة الجنس، ولكن بعد أن فعلنا، ولمرات عديدة، لم أشعر بأية لذة أو نشوة كما كنت ألاحظ أنه يشعر هو. كانت العملية وكأنها خدمة له، لإشباعه هو"[74].

هذه الخبرات المشوّهة، والمتعثرة، جعلت منها امرأة تستعذب ألم الآخرين، فهي سادية في علاقاتها بالرجال وبنفسها، وفيما كانت تتوهم أن الآخرين ينظرون إليها بدونية، كانوا هم إيجابيين في علاقاتهم بها، بيد أنها كانت تفسّر كل تصرفاتهم تفسيراً جاهزاً وخاطئاً. وهذا الموقف ظلّ مهيمناً كمسلِّمة طوال صفحات الكتاب، بحيث أصبح المرجعية التفسيرية لعلاقة الرجال بها، وعلاقتها بهم، باستثناء علاقتها بأبيها.

إن فرضية عشق الأب مستعارة من علم النفس التحليلي، ولم تنبثق من الأحداث السردية في الكتاب، وهذه الفرضية تستند إلى تمثيل لمفهوم الرغبة، المستمدّ أصلاً من فكرة فرويد عن عقدة افتقاد العضو التناسلي، والغيرة من العضو الذكري، والتي ترى بأن الإناث يعانين شعوراً بالذنب ناجم عن إحساس أنهن بدون أعضاء ذكرية، بل وقمع رغبتهن في أن تكون لهن هذه الأعضاء. يمثل هذا المفهوم للذاتية الأنثوية المرأة على أنها رجل ناقص، ولذلك تعرّض للنقد الشديد، إلا أنه يلقي الضوء على فكرة النقص، بمعنى أن المرأة عندما تدخل النظام الرمزي فإنها تضطر إلى التماهي مع ما هو غير موجود (الذكر) لا مع ما هو موجود (المهبل). وإذا كان الذكور في آخر المطاف يصبحون ممثلين لاسم الأب، فليس

أمام الإناث إلا الاستغراق في الخيال حول الذكر المفتقد. ومن ثم ينشأ تصور المرأة باعتبارها آخر، وهذا النقص هو ما يقترن بالرغبة الأنثوية. أما البديل لذلك فهو أن ترى المرأة نفسها موضعاً لرغبة الرجل، وهو ما ينطوي على تشييء ذات المرأة، ومن ثم تغرّبها عنها. ويعتبر هذا المفهوم للرغبة مفهوماً محورياً في النسوية الفرنسية التي أخذت به، وأعادت صياغته لتخرج منه بدلالات إيجابية لصالح المرأة[75].

تنكّرت "هبى" لدور الأمومة، ورفضته، فبتأثير من النسويات الفرنسيات، وضعت نفسها في تعارض مع وظيفة الأمومة التي هي من مقومات الثقافة الأبوية ـ الذكورية "كنت واعية تماما أن الإنجاب سيحوّلني إلى إنسى بكل معنى الكلمة، وبأنني سأغرق في مقولة التابع والموضوع، لا أعود سيدة ذاتي، ولا ذاتا مستقلة، قادرة أن تتحرك كيفما تشاء، وأينما تشاء. كانت همومي في مكان آخر، وأحيانا كنت أفكر بأن لا ضرورة إطلاقا للأولاد، إذ لماذا العمل على استمرار حياة لا معنى لها، ونهايتها الموت المحتّم؟. ماذا يعني أن نرمي كائنا في هذا العالم الظالم والمتوحش؟. وإن كان المولود أنثى فالمصيبة أكبر لأنها ستتعذب أكثر. . . ثم لماذا أنجب، وأتعذّب تسعة أشهر لكي يحمل الولد، هكذا وبكل بساطة، اسم أبيه الذي لم يشارك في صنعه إلا لحظة، هي لحظة لذة، وإشباع رغبة؟ "[76]. ولهذا تستعذب "هبى" تبادل الأدوار مع الرجال، فتتطلّع إلى احتلال موقعهم في الثقافة التقليدية، وترغب في أن تكون هي المسيطرة، وهم الخاضعون، هي المتبوعة وهم التابعون، وللتعبير عن هذه الرتبة الجديدة تحاول أن تجعل علاقتها بزوجها قائمة على مبدأ التبعية.

ومن الواضح أن "هبى" انخرطت في سياق الممارسات النفعية السلبية القائمة على مفهوم ذهني غير متوازن لعلاقة الرجل بالمرأة، إذ استغلّت زوجاً محبّاً ومتفانياً لتحقيق طموحاتها الأنثوية غير المتماسكة، دون أن تبادله أي شعور بالحب بوصفها زوجة يجمعهما مفهوم الشراكة، ولديها، فضلا عن رغبة الاستئثار والهيمنة، كراهية كاملة ضد فكرة الأمومة والانجاب اعتقاداً منها أن ذلك سيزيد من عبوديتها. وبتواصل ممارسة دور الخداع للذات يبدأ جسدها الأنثوي يفقد هويته، ويستجيب للهوية الذكورية المقصودة، فالرغبة الذهنية في عدم الانجاب تحول دون القدرة عليه، والرغبة في محاكاة الذكور تنشّط هرمونات الذكورة لديها، فيغزو الشعر جسدها، وتبرز الملامح الذكورية من قوة وصلابة، فتشبّهها بالرجال أفضى إلى بروز مظاهر الرجولة في جسدها وسلوكها، فظنّت أنها بكل ذلك سوف تصبح مستقلة، ولكن من المفهوم أن تنطفئ العلاقة الزوجية بينها وبين الشريك، فتعيش في بيت واحد مع زوج دون روابط زوجية، فالسعي المحموم لتبادل المواقع يؤدي إلى نتائج عكسية، تكون من نتائجها تغيرات جذرية في الوظائف الجسدية والاعتبارية.

بعد مرحلة من الاستقلال المادي والشخصي، وتمثيل دور الرجل، تنذر "هبى" نفسها

لقضية تحرير المرأة، فتطّلع على الأدبيات النسوية، وتتشبّع بالأفكار القائلة بالتعارض بين الجنسين، فترى أن الأديان نسق ذكوري من التفكير يحول دون حرية المرأة، وتنتهي بتقديم وصفة جاهزة لحرية المرأة"من النتائج التي كنتُ قد توصلتُ إليها أن الاديان الثلاثة، اليهودي، والمسيحي، والإسلام، مجحفة بحق الإنسى. المجتمع الحالي هو مجتمع ذكوري تسوده وتحركه قوانين وضعها الرجل لمصلحته، جاعلة من الإنسى كائناً ثانوياً، كائناً بغير ذاته، كائناً تابعاً في كل مراحل حياته. أما الحقيقة فهي أن لا اختلاف بين الرجل والإنسى في الجوهر، وما عدم التشابه الظاهري إلا قشرة برانية لا تطال الأساس القائم على التماثل الفعلي. لكشف هذه الحقيقة، أجهدتُ نفسي، لاجئة إلى ما كتبه بعض الأنتروبولوجيين حول المجتمعات البدائية، والذي يبرهن أن بعض هذه المجتمعات يسودها حتى الآن النظام الأمومي، مما يعني أن سيادة النظام الأبوي ليست حتمية.

من هذه الوقائع انتقلتُ إلى الحلول التي يمكن تلخيصها بأنه يحق للإنسى أن تتمتع بالحقوق نفسها التي يتمتع ها الرجل لأنها لا تختلف عنه أبدا. أما الآلية العملية التي تمنح الإنسى حريتها فكانت تدور حول مفهوم الاستقلال، أي أن على الإنسى أن تصبح مستقلة، ولذلك عليها أن تبدأ بعملية هدم كل ما يشيّئها، أي كل ما هو قائم وسائد، انطلاقا من التعاليم الدينية وصولا إلى العادات والتقاليد، مرورا بالقوانين المكتوبة. لكن لكي تصل إلى إمكانية الرفض هذه عليها أن تعي أولا وضعها. هذا الوعي هو الشرط الأول والأساسي الذي يقوم عليه كل البناء التحرري. هذا الوعي يأتي بالتعلّم، واكتساب المعرفة، واختزان وهضم الثقافة. الوعي هذا إذا ما حصل، سيمكّن الإنسى من تكوين قناعاتها الخاصة، وأن تستقل فكريا، فلا تعود آلة تردّد ما يفرض عليها، والاستقلال الفكري سيؤدي حتما إلى استقلال سياسي واجتماعي، فلا تعود تنتخب بالضرورة من يحدّده أبوها، أو زوجها، أو أخوها، ولا تخضع لاختيارات أهلها في الزواج وغيره من الأمور التي تتعلّق بها. حين توصلتُ إلى هذه النتائج والحلول، تبين لي أنها ستبقى كلها فارغة إن استمرت الإنسى تُعال من قبل الآخرين. لهذا السبب أدركت أن الإنسى لا تستطيع التحرك إن لم تستقل ماديا، يعني أن تستطيع العيش من دون الحاجة إلى الآخر أيا كان هذا الآخر. إذن كان لابد من تحرّر بوجهين؛ نظري وعملي. النظري يتحقّق باكتساب المعرفة، والعملي بالانخراط في العمل المنتج ماديا" (77).

تقوم"هبى"بتطبيق هذه الأفكار على نفسها قبل غيرها، فتقرن الفكرة بالعمل، وتسعى إلى الانفصال عن زوجها، بعد أن تطويها الأدبيات النسوية تحت تأثيرها، فترحل إلى باريس للدراسة والبحث في موضوع"مفهوم التحرر في الفكر السياسي العربي المعاصر". وبما أنها تحرّرت، كما خيّل لها، فإنها تتطلّع إلى تحرير الأمة التي تنتمي إليها، بل إنها تتطلّع إلى تغيير كل شيء في مهمة رسولية لاتخفى، فوهم الدور يقود إلى وهم الهدف"رأيت ضرورة

النضال في سبيل التغيير على الصعيد العام، أي النضال في سبيل تغيير القوانين التي تميز بين حقوق الرجل وحقوق الإنسى"[78] وحينما تُحقّق ذلك، وتظن أنها استكملت أهليتها الذكورية، تقع في حب زميل لها، ويشتدّ عجبها به، فتنجذب إليه بالمعنى الذكوري، إذ كان هو رقيقا بالمعنى الأنثوي للرقّة، فتظهر ولعها به، وترغب في أن تكون علاقتهما خارج إطار العقد الرسمي للزواج، فذلك العقد الموروث إنما هو من ركائز الثقافة الذكورية القائمة على مبدأ تملّك الأنثى، وهي تريد تقويض هذه الركيزة. وبسبب التعارض العميق بين رغباتها الطبيعية الأنثوية الأصلية، ووعيها الذكوري المزيف، تعيش صراعا مع نفسها يؤدي بها إلى إفساد علاقتها بـ"عمر" فيهجرها إلى فتاة ألمانية يجد فيها شريكة طبيعية، وليس نِدّاً استئثاريا مدفوعا بوهم الذكورة المختلقة، والمزيفة.

وسرعان ما تقع في حب تاجر وسيم، رقيق، وبسبب إصرارها على تبادل الأدوار، إذ يكون هو الجميل، والساذج، والرقيق، وهي القوية، والمسيطرة، والقائدة، تنتهي العلاقة إلى مصيرها المحتوم، فيتوارى الرجل عن حياتها، وتنخرط في الحركة النسوية بدرجة أكبر بتأثير من وهم الدور الجديد، ثم تنتسب إلى الحزب الشيوعي الداعي إلى استئصال التمايزات الفئوية، والطبقية، والعرقية، والدينية، وتذهب بعيداً على المستوى الشخصي فتجعل نفسها خارج مجال العواطف الإنسانية التي اصبحت لا قيمة لها. لقد نذرت نفسها لقضية أكبر من الارتباط بكائن إنساني، ففقدت ذاتها؛ لأنها ذهبت بمرافقة الوهم إلى النهاية حيث تلاشت أهمية الأشياء بالنسبة لها، فلم تعد قادرة على الحب.

تؤكد "هبى" كثيراً على ضرورة أن تمتلك الأنثى جسدها، لكنها ظلت إلى النهاية تجهل مخفياته، وأسراره، ولم تتعرف أبدا على كيفية التعايش معه، والاستمتاع بملذاته، واحترامه، ومع ذلك فإنها تواجه برفض عام لفكرتها الأساسية القائلة بالتماثل التام بين المرأة والرجل، وعدم وجود أي اختلاف بينهما، فيما يرى الآخرون وجود اختلاف كبير في الأدوار، والوظائف، والخصائص. وفي الوقت الذي تؤكد فيه أن الرجال يتصفون بالعدوانية والوحشية فإنها تسعى إلى مماثلتهم، والتماهي مع عالمهم، بل ومطابقتهم في كل شيء، ولكنها في لحظة يقظة متأخرة جداً تكتشف فداحة الخطأ، فترتد إلى الأنوثة المطلقة "استرجعت التاريخ، وإذ به حروب متتالية قام بها الرجل لتثبيت سيطرته أو زعامته، أدركت أن الحضارة التي بناها الرجل حتى الآن هي حضارة "كرونس" ذلك الإله الغول الذي يأكل أولاده. أين الإنسى في كل ذلك؟ إنها الغائب بامتياز. ثمنتُ غيابها عاليا. إن لم تشارك في فعل الموت فلأنها مختلفة، لأنها بذرة الحياة. منذ ذلك التحليل السريع بدأت أبحث عن الاختلاف بين الجنسين. بدأت أنظر إلى الرجل كجنس آخر إذ من المؤكد أن الجنس الأساسي والأول، هو الأنوثة، وليس الذكورة"[79].

لكن الرجّة الأوديبية "النخعة" التي توقظ لاوعيها، تتمثل بمرض الأب، وتلاشي حضوره، وعجز جسده، وذبوله، فذلك يحرّرها من أوهام المطابقة. تقول عن أبيها، وتعبّر عمّا مرّ به، وتصف التحولات التي جرت لها بالصورة الآتية" كان أبا لي من قبل. أما في تلك المرحلة من التحوّل عندي وعنده فقد أصبحت أمه، حضنته وأحببته كما لم أحبّه يوما في حياتي. قبلته كأب، وكابن، وكزوج، وكحبيب. أعرف الآن أنني قبلته في كل هذه الوجوه لأنه أصبح عاجزاً. ما عاد يمثل موضوع المحرّم، ما عاد يخبّئ في لاوعيه، وما عدت أخبّئ في لاوعيي أوليات الـ inceste هذا الحب الآثم، هذا المحرّم الأول والأساسي في بناء كل أخلاقيات حضارتنا. كنت حتى ذلك الوقت أرفض جنسي وجسدي، لأنني دون إدراك ولا وعي، تحت سطوة ذلك الحب المحرّم. لهذا السبب شكّل غياب والدي على الصعيد الخاص، تلك الصدمة، تلك النخعة التي أعادتني إلى قبول طبيعتي وجنسي، التي أعادتني إلى اختلافي، إلى إنسويتي، إلى مصالحتي مع ذاتي. خرج فجأة لا وعيي إلى النور، أصبح وعيا به قبلت عريي، قبلت جسدي لأنه مختلف عن جسد الرجل، به أحببت اختلافي، وقررت تنميته، ربما استطعت التكفير عن كل القهر الذي مارسته عليه حتى ذلك الوقت" (80).

حاولت "هبى" وهي تنطق بلسان "الهام منصور" البرهنة بالسلب على قيمة الأنوثة، فقد هجرت الأنوثة بصورة منهجية، وتبنّت الذكورة، لتبرهن على بطلان أسانيدها كما استقامت في الثقافة التقليدية، فتفكيك قواعد الذكورة بوصفها مفهوماً ثقافياً واجتماعياً يؤدّي إلى فضح مصادراتها، وتخريب فرضياتها، كيلا تزداد صلابة استنادا إلى تأويلات مزيفة، فقد أفضى بها مفهوم الذكورة إلى اختلال بالتوازن الداخلي الذي تعدّى الايمان الأيديولوجي إلى التغيرات الجسدية، والاخفاق بالمضي في هذا الاختيار إلى نهايته جعلها تتبنّى مفهوما مجرّداً للحرية. وهذا التخبّط فرض عليها تفسيرات حول عدوانية الرجل، وهمجيته، وعليه فلا جدوى من الالتحاق بجنس القتلة، ولا شرف في الانتساب إليهم، وينبغي الاقرار بالاختلاف لا المطابقة. لكنه اقرار يقوم هو الآخر على المفاضلة بدل المشاركة، فهذا الاقرار يستند إلى مفهوم هشٍّ، يتعذر البرهنة عليه، ولاجدوى من الأخذ به، وهو أن المرأة هي الأصل، وهي الأساس، فإلى براءتها، وتجنبها سفك الدماء، ينبغي أن تعزى الصفحة المشرفة في تاريخ الانسانية، حيث الأنوثة المغيبة هي الأصل، وما الذكورة إلا نزعة شنيعة عابرة، ينبغي التبروء من عارها، وهذا أمر يعيد إنتاج صورة الذكورة بصورة أنوثة مجردة، وخالدة، ولاهوتية، تقع خارج مجال التاريخ.

12. مصير النساء، ومصير الأمم.

تغفل التواريخ العامة للشعوب دور النساء، وقد يشار إلى امرأة بعينها في سياق دسائس القصور، ومكائدها، أو علاقات الحب الرومانسية، وقد تتهم المرأة بأنها وراء اخفاقات

الرجال، وتعثراتهم. وفي الأفق العام لمصائر الشعوب لاترتسم صورة ايجابية للمرأة، فالرجال هم الذين يقررون تلك المصائر، ويوجّهونها، ويقع محو دائم لأدوار النساء، مع أنهن شريكات فاعلات في كل الأحداث الكبرى كونهن جزءاً من المجتمع، لكن الكاتبة الصينية "يونغ تشانغ" في كتابها "بجعات برية" تعرض صورة مغايرة للتاريخ السائد، فتقدّم تجارب متعاقبة ومتداخلة لثلاث نساء عشن في الصين طوال القرن العشرين، وتداخلت تجاربهن الذاتية بالتحولات الكبرى التي عرفتها الصين بانتقالها من عصرها الإقطاعي إلى الحقبة الشيوعية، والصوت الأنثوي الداخلي المفعم بالحرية والشفافية، الذي يميز الراوية التي تبني أحداث الكتاب، وهي الحفيدة، يغذّي السيرة الاستعادية للجدة والأم اللتين كانتا بؤرتين جرى من خلالهما رسم التحولات الأساسية في المجتمع الصيني الحديث.

ولا يخفى الحس الأنثوي العميق الكامن خلف أحداث الكتاب، فهو حس شائق، ومفرط في جاذبيته، ولعلّها المرة الأولى التي تستبطن فيها رؤية نسوية عالما من التحولات الكبرى، بما فيها الأيدلوجية والاجتماعية، بهذه البراعة من التصوير، وقوة التمثيل، فكلما جرى تحول في سياق الأحداث من مرحلة إلى أخرى، تجلّى ذلك من خلال الأثر المباشر على إحدى النساء، فالحقبة الإقطاعية مسخت الجدة، وأحالتها كائنا للمتعة الجسدية الرخيصة، حينما أهديت جارية، وهي في الخامسة عشرة من عمرها، إلى جنرال من أسياد الحرب الإقطاعيين تخطّى الخمسين من عمره، والمرحلة الشيوعية حالت دون أن تتمتع الأم المناضلة بدورها الأسري فحقنتها بأيدلوجيا عمياء تترفّع عن الحنين الأسري، ولا تعترف به، إنما تعدّه ضعفا، ودونية، فيما لاذت الحفيدة، بعد أن شهدت طرفا من تلك التجارب، وخاضت غمارها، هاربة إلى الغرب، حينما أوصلها وعيها الشخصي الحاد إلى أن طريق الصين مسدودة في ظل الحكم الشمولي.

يبدو ثقل الأحداث واضحاً على تغيير المصائر الفردية لنسوة ولدن خطأ في الزمان والمكان، فالصين الاقطاعية، بفظاظتها الذكورية، أحالت المرأة إلى كائن للمتعة، وفرض عليها أن تتحكم في مواصفات جسدها استجابة لرغبة الذكور، فتوضع الأقدام في قوالب صلبة كيلا يزيد طولها على ثلاث بوصات، وما يرافق ذلك من آلام مريعة ينبغي على المرأة تحملها، لأنه كان "يفترض بمنظر المرأة التي تتهادى على قدمين مربوطتين أن يكون له تأثير مثير في الرجال لأسباب منها أن انكشاف ضعفها يثير لدى الناظر إحساسا بالاحتماء"[(81)]. وكان التقليد التربوي يعبّر عن نفسه بأمثلة، من بينها أن "للنساء شعراً طويلا، وعقلا قصيراً" ولهذا لم يكن من اللائق استشارتهن في أي شيء جاد، وعلى الرجل أن يتجنب مخالطتهن" وأن يبقى صموتا وجليلا حتى داخل أسرته"[(82)]. والمرأة الصالحة هي تلك التي لا يفترض أن تكون لها وجهة نظر بالأشياء المتصلة بالحياة، فتلك مهمة الرجل.

ومعروف أن التقاليد الصينية تشجّع أن تلتحق المرأة بزوجها الميت، بأن تختار الموت أو تُجبر عليه لتكون معه حيا وميتا، وظل هذا التقليد فاعلا إلى منتصف القرن العشرين، وهو "يعتبر قمة الوفاء الزوجي"(83). وكما تقول المؤلفة، فإن عادة امتلاك الجواري ممارسة بقيت شائعة إلى وقت قريب، وكان الرجال الصاعدون في السلم الوظيفي يتهادون الجوارى فيما بينهم، أو يتلقون المرأة جارية كهدية في مثل هذه المناسبات، فامتلاك عدد كبير من الجواري إنما هو تعبير عن مكانة الرجل، وبالمقابل حينما يتصادف موت الرجل، فإن زوجته "تُحمّل خرافيا مسؤولية موته"(84).

ويتّجه الأذى إلى الأجزاء المميزة لأنوثة المرأة، فقد كانت عصابات الطرق في العصر الإقطاعي تهاجم الشيوعيين، وكانوا يغتصبون النساء، ويمزقون بسكاكينهم فروجهن، ويتركونها كتلا "دموية ممزقة"(85) فيما كان الشيوعيون يفصلون بين الزوجة وزوجها، ويجبرونهما على النوم منفصلين في مكانين مختلفين، لا يلتقيان إلا في يوم واحد في الأسبوع، فواجبات الشيوعي والشيوعية تسمو على أن يمكث الزوجان في بيت واحد يتبادلان العواطف الانسانية النبيلة.

خرّب كتاب "بجعات برية" بنزوعه التاريخي، الميثاق الشائع للسيرة الذاتية، لأنه نزل بقوة هائلة في عمق المجاز المحيّر بين الأدب والتاريخ، ومع أنه استعار أسلوب السيرة الذاتية، فإنه لم يمتثل لشروطها التقليدية الشائعة، وذلك بأن انتهك البعد الوثائقي فيها، وتخطّى ببراعة واضحة الهدف الذاتي ليتحول إلى ضرب من التمثيل الملحمي لأمة كبيرة، وهي تنعطف بقوة لترهن مصيرها لايدولوجيا شمولية، وهي الصين، وكل ذلك من خلال عيني امرأة مشتبكة بتاريخ بلادها على المستويين الخاص والعام. ولم أشعر، أبداً، بأية درجة من المفاضلة بين الصين القديمة: الإقطاعية، والصين الحديثة: الشيوعية، فالكتاب رسم حال انكسار مؤلمة لأمة حاولت أن تستجمع نفسها من شتات التمزّق لتجد ذاتها تضغط بقوة هائلة في مرجل الأيدلوجيات الشمولية الكبرى، فتحول الأفراد الذين كانوا في العصر الإقطاعي مجموعات منفرطة وذليلة إلى كائنات متماثلة مُحيتْ خصائصها الانسانية، فقد أصبحوا سرباً من مخلوقات مذعورة زُرع فيها الخوف، وأجبروا على جلد أنفسهم علنا بالتكفير عن أخطاء مختلقة لم يجرِ اقترافها.

وقد جرى وصف الكيفيات التي يؤول الإنسان، بفعل الخوف الجماعي، إلى وحش صغير وخطير، والطرق التي يتنامى في الضعف الجماعي لتصبح فلسفة الطاعة العمياء هي الهدف من أجل تحويل الاختلافات الطبيعية إلى تماثلات كاملة، إذ تنزلق المجتمعات إلى عالم التطهر الخادع، وادعاء النقاء، والخضوع الكلي للنزعة الشمولية، فيقع اجتثاث الماضي الشخصي الدافئ، بصورة منهجية ليحل المواطن المشبع بأيدولوجيا الولاء محل الفرد

المستقيم، وتسود حكمة القطيع التي يحركها راع يمثله "ماو تسي تونغ" وهو يقبع في خلف المشهد الملحمي متواريا في غموض وهيبة، ومتعاليا في وسط مبهم خاص به، ومتطابقا تمام المطابقة مع نفسه، فهو وأفكاره متلازمان، يتلاعب بالآخرين الذين لا همّ لهم سوى تطبيق رؤاه، فيمضون أعمارهم تحت مديونية خوف من أنهم دون ما ينبغي عليهم أن يكونوا، وبذلك يعاد صوغ علاقاتهم في ظل رهبة تطال خصوصياتهم الإنسانية، ويتم اقتلاع المكونات الحميمة لوجودهم فكل ذلك ضعف ينبغي اجتثاثه، وتختلق ممارسات محدّدة يعلن فيها الجميع الولاء، فيصبح التكوين الإنساني شاحباً، ولا يلبث أن يعاد تشكيل المجتمع طبقا لمعايير يحكمها الولاء، والذل، والتبعية، ويسود التكاذب، والمراءاة، ويصبح الخطأ هدفاً منشوداً لكل عمل، وتختفي المبادرة، وتصبح المسؤولية عبئاً ثقيلا، ويعاد ترتيب العلاقات الاجتماعية في ضوء ذلك، فيرتهن الجميع أسرى لفكرة يملك سرّها شخص واحد، يتحرك الجميع كدمى بين يديه أو كظلال باهتة لحقيقته الغامضة، وتُشغل النخبة بتأويل أفكاره، ومدّها خارج الزمان والمكان من جهة، والسيطرة الكلية على المجتمع، وإخضاعه بالقوة لتلك التأويلات من جهة ثانية. وكما يقول كونديرا فالنظام الشمولي "يحرم الشعب من ذاكرته، فيحوّل الأمة كلها إلى كتلة من الأطفال".

تتسع دائرة التأويل الأنثوي في كتاب "بجعات برية" فتشمل أمة انتهكت الأيدلوجيا الشمولية جبروتها التاريخي والرمزي، فالمسار المتناظر في دلالته لثلاثة أجيال من النساء يرسم دائرة مغلقة لمصائر متعاقبة لكنها مترابطة لنسوة جري من خلال تجاربهنّ تمثيل التاريخ الحديث للصين، وفي كل مرة تكون المرأة موضوعا للتنكيل على نحو يفضح قسوة الثقافة الذكورية، وهشاشة دعوى المساواة في بعض مظاهرها، فثمة تشكيل كاذب لمعنى المساواة، وطعن لفكرة العدالة، في الأيدلوجيا الشيوعية، وغاية ذلك تكبيل مجتمع بإرداة رجل ارتقى لرتبة الإله بناء على تأويل ذكوري للهيمنة، وأحال النساء إلى محظيات يتمتع بهنّ، كما كان الأمر في العصر الاقطاعي.

13. الأنثى على حافة الدنيا.

وفي خط مواز، ولكن على مستوى فردي محدود الحركة، وبعيد التمحّلات الأيدلوجية الكبيرة، تنبني الفكرة الأساسية لكتاب "الحياة على حافة الدنيا "لرشيدة الشارني"[86]. إذ تقوم فكرته الأساسية على اختزال الأنثى، وتهميشها، وهي فكرة كامنة فيه من أوله إلى آخره، ومنحبسة في تضاعيفه انحباساً كاملا، ويقع كشفها بمزيد من التأمل، فالرؤية السردية الأنثوية التي تشمله تفضح نسق القيم السائدة. إنها قيم عرجاء، وخادعة، وتنازعية، وتراتبية، تثبت ما تدّعي نفيه، وتعمل على تمزيق الألفة، والشراكة، والانسجام بين المرأة والرجل، وبكل ذلك تستبدل سلوكاً قائماً على العنف، والإقصاء، والمراوغة. فالكتاب

يفضح بقسوة العلاقة الملتبسة بين المرأة والرجل، فعلى الرغم من سيطرة الرؤية الأنثوية، وحضورها، فإن الفاعل هو الذكر، والمرأة عنصر جرى تواطؤ تام على بتره، ثم استبعاده، وتحويل كل تطلعاته إلى آمال حبيسة، فالذكر في ثنايا الكتاب، وهو الأقل حضوراً، العنصر المهيمن فيه، ولهذا يصعب الحديث عن صراع بين الاثنين؛ لأن النصوص تفضح السجال المهين بين أفعال الرجل وآمال المرأة. هناك ظهور لأفعال الأول، وغياب لآمال الثانية، وعليه يتبدّد التصور الخادع الذي يتوهمه القارئ، فكلما كان حضور المرأة طاغياً في صفحات الكتاب، غُيِّبت أفعالها في بنيته الدلالية. وتنتهي النصوص فإذا بنا نشعر بوجود رجل بطل فيه، يفعل كل شيء، رغم غيابه، وبالمقابل بالكاد نعثر على امرأة لا تفعل أي شيء، رغم حضورها في كل سطر تقريباً.

لايمكن البرهنة على أن كتاب "الحياة على حافة الدنيا" أراد بقصد مباشر أن يؤكد تلك الفكرة، أي العلاقة غير المتوازنة بين المرأة والرجل، فالكتب السردية لا تحمل معها براهينها بشكل مباشر، إن لم تحاول طمسها، وإخفاء كل الآثار الدالة عليها سوى الإيحاءات المتناثرة هنا وهناك، والحق فالكتاب يقف على نقيض عدد كبير من الكتب التي تبشر بالآيديولوجيات الأنثوية، وتحثّ على إثارة الاهتمام بالقضايا النسوية، وتتلاعب غريزياً وفكرياً وسردياً بموضوع جسد المرأة، وخصوصياته، وتقيم حدوداً نهائية بين عالمين منفصلين متعارضين، هما عالما المرأة والرجل، فهو يتخطّى كل ما يتصل بالجسد، وشخصية المرأة فيه لم تلتفت إلى هذا الموضوع الذي يستعر حوله الجدل، ومن ثم فإن الشحنة الآيديولوجية الأنثوية لا وجود لها هنا بالمعنى الذي يبشر فيه الفكر النسوي، فالرؤية السردية لا تريد أن تقيم تعارضا بين عالمين، ولا تهتم بإعلاء شأن جسد المرأة بوصفه مكافئاً سردياً لـ (عقل) الرجل، إنها على العكس تريد تركيز الضوء على قضية التلاعب بالأنثى ككائن إنساني، يجري دائماً، وفي كل مكان، استبعاده كفاعل، وإدراجه كمنفعل، وذلك من خلال العبث بهويته البشرية، وخفض قيمته، والتعالي على الشبكة الوجدانية والفكرية التي تشكل البطانة الحقيقية لوجوده.

إن الوجوه المتعددة للمرأة التي تظهر في الكتاب، إنما هي وجه واحد يتكرر في كل نص، ولكن بمواقف مختلفة، ليؤشر الخطأ الجسيم والماثل في التاريخ والواقع. فما يريده الرجل هو أن تكون المرأة امتثالية وولائية، وينبغي عليها أن تعيد تصويب تطلعاتها وآمالها باتجاه الداخل، فلا يراد لها بأي شكل من الأشكال أن تتخطّى الحبسة الأبدية للأنثى كما تراها، وتريدها، ثقافة الذكور، وهذا يفسر سبب الضياع، والتردد، والألم، والحسرة، والخوف الذي يلازم المرأة في كل نصوص الكتاب، فهي مجزّأة إلى أرباع، وأنصاف نساء يظهرن، ويختفين كنجوم شبه منطفئة في ظلام المشهد الكبير. ثمة امرأة واحدة تتوالد عنها نساء شاحبات، يؤدين وظيفة واحدة لا غير: فضح التفرّد الأعمى للرجل.

ومن تداخل هذه الأفكار تنبثق أهمية عنوان الكتاب ودلالته. ف"حافة الدنيا" ليست المنطقة المجهولة التي لا يجرؤ أحد الوصول إليها واكتشافها، إنما هي المكان الهامشي الذي تعيش فيه المرأة، إنه مكان مبعد بالقوة عن "الدنيا" يقع على حافتها وهامشها، لا قيمة له، ولم يدرج كجزء من عالم "الدنيا" وهو المكان الذي يتم فيه خنق تطلعات المرأة، وإلغاء قيمتها. هنالك مكان (=ومكانة) ، لا أهمية له، هو عالم المرأة سواء كانت عاملة، أو مثقفة، أو زوجة، أو أم، أو ابنة. وفي ضوء ذلك نلحظ بأن دلالة العنوان تنتشر بظلالها الكثيفة، طوال صفحات الكتاب، وتترك بصمات لا تمحى فيه.

لماذا يختل التوازن في العلاقة بين الرجل والمرأة؟. ولماذا يحتفي الكتاب بتلك الفكرة المحورية فيه؟. وماذا جرى للمرأة لتصبح مجرد جزء مكمّل في مشهد واسع يستأثر الرجل فيه بكل شيء؟. أسئلة متراكبة يمكن استشفاف أجوبتها في ثنايا السرد الذي يتتابع غالباً بخطية متدفقة يكون التبئير فيه مركزاً حول شخصية المرأة ورؤيتها السردية، فالمتلقّي يكتشف العالم، ويتابعه، ويتفاعل معه من خلال المزاوجة المتفاعلة بين رؤية أنثوية ثاقبة، وشخصية امرأة تمثّل الدور الرئيس في النصوص، فليس ثمة فصل بين تلك الرؤية وتلك المرأة التي تقوم بعدة أدوار، لكنها تؤدي وظيفة واحدة، وتمكث في منطقة واحدة لا تتغير. تهميش فعل المرأة على الرغم من حضورها الطاغي ـ راوية وبطلة ـ مبعثه أنها، وفي كل النصوص، تتعرّض لاغتصاب مستمر في عقلها، وجهدها، ومشاعرها، وإنسانيتها. ثمة رجل يحول دون أن تمارس حياتها الطبيعية، ولهذا فهي تعيش في حالة فقدان لكل شيء.

ففي النص الأول من نصوص الكتاب، وهو بعنوان "الفرن" يسرق جهدها، وفي نص "على حدود الفرح" يسرق طفلها وحلمها، وفي نص "الأموات يعودون من الماضي" تفقد الأم، وفي "طيور داخل الغرفة" تفقد الحرية، وفي "لظى الحروف" تفقد الحياة الزوجية المتكافئة. وعلى هذا الترتيب تؤكد النصوص اللاحقة فقدان متعدد الوجوه، الأخ، الحرية، الحياة الطبيعية، الإرادة، الرغبة، المشاركة. وفي الوقت الذي تعطي فيه المرأة، يجري نبذها والالتفاف على كل ما تقدّمه. ثمة إساءة فهم خاطئة ومتعمدة يقوم السرد بفضحها عبر تمثيلات متنوعة تصوّر شرائح متعددة لنساء ورجال يعيشون على "حافة الدنيا" ولكنهم لا يتعايشون؛ لأن المرأة ينبغي عليها أن تُطرد إلى المكان القصي، إلى الحافة البعيدة التي هي الهاوية، فيما يحتل الرجل المركز.

يقوّي أسلوب السرد المباشر المستخدم في معظم النصوص حالتي الكشف والاستبطان الداخليتين لشخصية المرأة، فالرؤية السردية تتوجّه من الذات الأنثوية، التي في آن واحد تعيش تجربة الحياة وتقوم بروايتها، إلى العالم المغلق الأصم الذي انكفأ على نفسه في حركة مغلقة حول مركز هو: الرجل، ولهذا تسود النغمة الاعترافية في السرد، وكأن الراوية تحرص

على تأكيد التجربة الذاتية التي تقوم برواياتها. إنها فضلاً عن ذلك، توثّق حركة الشخصيات في الزمان، والمكان، والعلاقات الاجتماعية، وتكشف الترابط الهشّ بين المرأة والرجل، ولكنها تتجنّب صوغ أية فرضية بخصوص التنازع السائد بينهما، فاتجاه السرد الذي يصدر عن الذات، يعود في نهاية المطاف منكفئا عليها، إذ لا يقابل إلا بجفاء من عالم الرجل، ولعل هذا هو الذي بثّ في السرد توترا دائماً يمتد طوال صفحات الكتاب، فلا تنفذ طاقة التوتر الدائمة فيه إلى أن يتم إشباع التجربة الخاصة بالشخصية.

ولعلّ ذلك يفسر أهمية تضافر الرؤية الأنثوية والشخصية الأنثوية وتلازمهما، فالتنوّع والثراء في الأحداث المعبّر عنهما بلغة شفافة، كثيفة، وخالية من الإطناب الذي يؤجل حركة السرد ويقطع مسارها، يحول دون أن يفقد السرد طاقته الخلاقة التي يؤججها باستمرار ذلك التوتر. وحركة السرد، بما في ذلك الأفعال والوقائع والأحداث المتعاقبة، تواكب وتعمق معاً حيرة الشخصية وترددها، وتفضح نقمتها الداخلية، فحيثما يعزل الإنسان وحيداً سواء أكان ذلك في أسرة، أم مجتمع، أم طائفة، أم مذهب، أم عقيدة، أم ثقافة، فإن أسباب النقمة تُزرع فيه. وكتاب "الحياة على حافة الدنيا" سلسلة متواصلة من الإشارات الرمزية التي تحيل على ذلك، وتنفخ في جمره.

14. العفة الأنثوية، والهيمنة الذكورية.

ويحسن بنا أن نقفل كل هذه الرؤى الثقافية والسردية التي تعنى بموقع المرأة في منطقة يحتلّها الذكور بنصّ كتبته امرأة عن تجربتها الحياتية والفنية والروحية مع رجل صارم في خياراته، ورؤيته، وعلاقاته، لكشف الكيفية التي استأثرت بها الذكورة في العالم التخيلي للنص من أوله إلى آخره، قصدت بذلك كتاب "حياتي مع بيكاسو" لـ"فرانسواز جيلو وكارلتون ليك"[(87)] وهو كتاب تضافرت فيه مهارتان استثنائيتان في إضفاء القيمة الثقافية عليه: المهارة الأولى قدرة السيدة الفرنسية على تجميع معطيات تحليلية بالغة الأهمية حول حياة أحد أكثر الرسامين شهرة في التاريخ، ورسم ملامح حياته بعد أن تخطّى حاجز الحياة الأخير: بلوغ الستين من عمره. وهذه الحقيقة الزمنية ليست لها قيمة بذاتها، إنما القيمة تنبثق من حقيقتين نسبيتين أخريين متعلقتين بها: حقيقة بيكاسو الذي تبلورت أفكاره حول مركز شديد الأهمية هو نفسه، وأن الأشياء جميعها، بما فيها البشر، لا قيمة لها إن لم تندرج في المدار الخاص لتلك الحياة، لأن منظوره هو الذي يضفي على الأشياء والبشر أهميتهم، فبدونه لا قيمة لشيء، وحقيقة أن فرانسواز كانت، حينما اتصلت بمدار بيكاسو في العشرين من عمرها. والمهارة الثانية لمحرّر النص: كارلتون ليك.

يأتي التعارض ليس فقط من المفاهيم والتصورات المتضادة بين فرانسواز جيلو

وبيكاسو، إنما من حقائق الجسد ورغباته، ومن المثير أن التعارض يفسد كلّ توقّع في أفق القارئ؛ فالتجارب المماثلة ترسم في أفق التوقّع تعارضا مطّردا بين جسد شاب ينمو بحثا عن رغباته، هو جسد"فرانسواز"وجسد آفل يتوارى في سكونه، هو جسد"بيكاسو" . هذا التعارض المتنامي طوال الكتاب، يأخذ مساراً معاكساً، فجسد بيكاسو هو الذي ينفلت في رغباته لمقاومة الفناء والنسيان، وجسد"فرانسواز"هو الذي يتعفّف بدواعي الإخلاص، وينكفئ على ذاته. يمضى بيكاسو إلى النهاية في تلك المقاومة الشرسة، ومع أن"فرانسواز"تنفصل عنه، وتخوض تجربتين لاحقتين، لكن الجسد يبقى مهملا، ومغيّباً، وكأنه خرج من ميدان المنازعة، وانطفأ إلى الأبد.

توجّه الرؤية المتحكّمة بالكتاب، وتتوزع فيه، وتتخلّله بتمامه، فكرة العفة؛ فالفرنسية ذات الخلفيات الدينية التقويّة الممزوجة بادعاءات حضارية شمالية متأفّفة قوامها الترفّع عن الابتذال، وتصنّع الكرامة، تُسقط على"بيكاسو"كل مساوئ الأسبان، فهي لا تنظر إليه بوصفه شريكاً فرداً، إنما بوصفه إسبانيّاً وقحاً، ومغروراً، وطبقا للمنظور الذي تمثله"فرانسواز"الشمالية. يظهر القرين سيئا، فأخلاقياته المتوسطية الجنوبية المتنامية في التضخيم على طول الكتاب تحول دون إقامة أي تعاطف معه، فبيكاسو تبعا لذلك هو الشر بعينه، إذ تتجسد في شخصيته كافة مظاهر السوء: الأنانية، والطيش، والخداع، والنهم، وإذلال الآخرين ومسخهم. وهي سلسلة متضافرة من درجات السوء تتصاعد في حبكة بارعة الدقة تمسخ"بيكاسو"وتحطم أسطورته التاريخية.

يوضع مجد"بيكاسو"ومكانته الفنية المرموقة بمواجهة حكم أخلاقي مصدره امرأة احتكمت إلى ضميرها الديني في تقويم، وإعادة تركيب، شخصية نشأت في منأى عن هذه المعايير الأخلاقية، ولتعميق هذا الحكم تتنامى منذ البداية إلى النهاية فكرة الوفاء الأنثوي الفرنسي بمواجهة النكران الذكوري الأسباني، فمنظور "فرانسواز"ينهض على تجميع ملاحظات عميقة، ولكنها متناثرة، تفضي شيئا فشيئا إلى تقويض أية قيمة لشخصية "بيكاسو" . ومع أن حضوره كان كاسحاً في بداية الكتاب، فإنه يتقهقر بالتدريج إلى أن يختفي عن العالم الافتراضي الذي تخلقه "فرانسواز"فلا نعرف مصيره. الصورة المضخّمة له، والمهمّشة لها في البداية، تتبادلان المواقع تماما.

تجاورت في الكتاب خبرتان وتجربتان: خبرة تتنامى بحياء أخلاقي واضح، ف"فرانسواز" ترسم لنفسها صورة أقرب ما تكون لراهبة، حتى تمردها الأسري، وثم تمرّدها على"بيكاسو"يظهر شفافا ملفوفا بعواطف أنثوية رقيقة، فهو ليس تمرّداً إنما هو تصحيح خطأ في الحياة. أما خبرة"بيكاسو"وتجربته فمختلفتان تماما. يظهر"بيكاسو"شخصية نمطية لا تتطوّر، إنما تبرح ثابتة في مكانها، فتجربته وخبرته مكتملتان، فقد تكوّنتا

قبل "فرانسواز" وبقيتا معه بعدها، ولا يختلف "بيكاسو" عن شخصية البخيل، أو المرابي، أو الشرير الذي يظهر في المرويات السردية، فهو شخصية ثابتة، شرهة، متمركزة حول ذاتها، والعالم مهم لأنها هي فيه، وليس هي مهمة لأنها ظهرت في هذا العالم، وتُلقى كل الرذائل عليه. إنه مستودع للأخطاء كلها. ولكن هل يحق لنا أن نبرهن على براءة "بيكاسو"؟. لو اتجهنا إلى هذه الناحية لوقعنا أسرى الصورة التطهرّية المنقّاة للمشاهير، تلك الصورة التي لا تكون نقية بذاتها، إنما لأننا نحن نرغب في نقائها، فالمشاهير مهما كانوا يعاد صوغ صورهم طبقا لرغباتنا، وليس طبقا لحقيقة أوضاعهم. ومادمنا ندرك بأننا نخوض في كتاب سيري، يقوم على خبرة التجربة الشخصية، فليس من الحكمة التورط في مفاضلة بين الصورة الرغبوية الشائعة عن "بيكاسو"، أو الصورة السردية التي شكلها منظور "فرانسواز" له في الكتاب.

يندمج في الكتاب صوتان، صوت ظاهر وفاعل، تمثله رؤية "فرانسواز" وهو الذي يصوغ من الوقائع تركيبا سرديا يختلط فيه التخيّل بالتحليل، وصوت خفي بالغ الأهمية، تمثله رؤية "كارلتون" وقد وظف مهارات التأليف في بناء كتاب جوهري بكل معنى الكلمة، وبهذا تضافرت تجربتان مباشرة وغير مباشرة من خلال السرد الذي أشبع كل تصورات "فرانسواز" في تجربتها المريرة مع "بيكاسو" إذ يصبح حضور الذكورة كاسحاً، فتلتوي الأنوثة في انكسار مغلّف بسلوك ديني مشوب بالعفة، ومع أن الرؤية الأنثوية تهيمن في الكتاب، لكن الصوغ السردي، الذي أنجزه ذكر، جعل حضور "بيكاسو" هو المحور الذي تمركز حوله الكتاب. وعلى نحو مشابه، مع بعض الاختلاف، فإن حضور "الجنرال أوفقير" ينتظم كتاب ابنته مليكة "السجينة"[88] التي استعانت بالكاتبة الفرنسية "ميشيل فيتوشي" في صوغه، كما فعلت "فرانسواز جيلو" من قبل، مع أنه، وكما يكشف العنوان عن ذلك كان بكامله عن مليكة وأسرتها في السجون المغربية، وفي النهاية كانت مليكة تكتسب أهميتها، وكتابها يكتسب قيمته؛ لأنه يتصل بالأب، ومصيره التراجيدي، مع أنه بكامله مغزوّ بثراء التجربة والسرد الأنثويين، فحينما تتقصد الأنوثة التعبير عن نفسها، فالذكورة هي التي تحتل المكان بكامله.

15. السيدة العرجاء وأخواتها.

قدّم عبد الرحمن منيف وصفا شائقا لمدينة "عمّان" في كتابه "سيرة مدينة" وفيه استعاد وقائع وشخصيات مرّ عليها نحو نصف قرن، فتدفقت الذاكرة بمزيج من الوقائع الحقيقية، والتخيلات المحاذية لها، ووقع تضافر جذاب بينهما أضفى على السرد حيوية واضحة. ومن المفارقات الملفتة للانتباه أن ترتسم الملامح الأولى لمدينة "عمّان" في وعي منيف بمقتل ملك العراق غازي بن فيصل بن الحسين (1912 ـ 1939). كانت المدينة غفلا، ومبهمة، وخارج مدى ذكريات منيف، وبموت الرجال اندرجت في التاريخ الشخصي للكاتب.

تبدو المدينة أنثى، ولكي تنخرط في سياق تاريخ مدوّن، ومعترف به، ينبغي أن تقدم أفعال الذكور، فعلى خلفية موت الرجال يقع التعريف بعمّان، وبإزاء ذلك نجد تعتيما كاملا على النسوة اللواتي تطوف أشباحن في فضاء السرد دون أن تمنحهن المدينة أية هوية، سوى التجهيل، والتعتيم، والانتقاص. والملاحظ أن التذكير يقع تعريفه دائما، فيما يجري تنكير متواصل للتأنيث. وهذه ثنائية ترتسم ملامحها منذ بداية الكتاب إلى نهايته، فمنيف من موقع نهاية القرن العشرين يكتب عن عمّان القديمة نهاية الثلاثينيات، ثم الأربعينيات، فيبدأ بذكر الرجال الأموات فيما يجري اختزال الإناث ـ وهن الفاعلات في عالم السيرة ـ إلى مجموعة من النكرات المجهولات. تظهر الجدة، والأم، والزوجة، والجارة، والطبيبة، فلانعرف منْ هنّ. يقع طمس الأسماء، والتركيز بكامله ينصب على الوظائف والأدوار، على الرغم من أنهن المتحكمات في مسار السرد في الكتاب. وإذا ما انصفن فإنهن يكنين بأسماء أولادهن.

ذكر الموت دفع بمنيف لأن يشرع بالحديث عن الحياة. أقصد الحديث عن أطباء عمّان، ولكنه حديث مشوب بالحذر، فحيثما يذكر الأطباء، ولهم علاقة مباشرة بقضية الحياة، يقع التفريق بين نوعين من الإطباء: أطباء أجساد وأطباء أنفس، وهم رجال ونساء، وعرض حال الطب في عمّان آنذاك يخفي رؤية ثقافية متحيزة تلفت الانتباه، فهو يعرّف بالأطباء الذكور، لكنه يغفل أسماء الطبيبات. ويلاحظ أن الأطباء ينحدرون من خلفيات عرقية وثقافية متعددة، ولكن لاخلاف بشأن التعريف بهم. من ذلك الدكتور تيودور زريقات، وكان قنصلا فخريا لليونان، والدكتور سوران الأرمني، والدكتور قاسم ملحس، والدكتور فرعون، والدكتور ثيزو الطلياني. وجميع هؤلاء يقدّمون باسمائهم الصريحة، وأحيانا الكاملة، مرفقة بالألقاب، ومن بينهم تظهر "السيدة العرجاء" ولديها مستشفى غير بعيدة عن مستشفى ثيزو الطلياني، و"كانت للولادة، وربما للأطفال أيضاً، تديرها طبيبة انكليزية، وقد تكون أميركية، مع زوجها، ويتمان، ويبدو أنه كان للزوجين مهمات تتجاوز المعالجة، إذا كانا يعرضان شرائط سينمائية من نوع معين، ويوزعان الكتب المقدسة، خاصة العهد القديم، إلى جانب علب الحليب. ولأن الناس لم يعرفوا إلا القليل عن هذه المستشفى، ومهماتها، فقد اطلقوا عليها اسم مستشفى الست العرجا، باعتبار أن الطبيبة كانت عرجاء!"[(89)].

تلفت "السيدة العرجاء" الانتباه في سياق استعادة ذكريات منيف، ومن الواضح أنه يتردد كثيرا في الاشارة إلى الطابع التبشيري للمستشفى الخاص بها، فهو يحدد مكان المستشفى، ووظيفتها، ويذكر اسم زوج الطبيبة، ويرجّح أن جنسيتها، ثم يحرص على قضية ذكر عرض الافلام الخاصة، وتوزيع الكتب الدينية، والحليب على الاطفال، والايحاء بالدور التبشيري للمستشفى، ومع ذلك يغفل اسم الطبيبة، وهي الشخصية الأساسية في القضية كلها، فيكتفي بكونها عرجاء.

يقدم النص تعريفا وافيا بكل شيء إلا الطبيبة، فكل الأشياء الثانوية تكتسب قيمة، لكن الشخصية الأساسية يقع طمسها، وهذا جزء من عمليات المحو التي تمارسها الثقافة على شخصية المرأة، ويتصل بقضية التسمية، وهي قضية ملتبسة في المجتمعات التقليدية. حينما ذكر مستشفى السيدة العرجاء وقع أمران: تجهيل صاحبته، والايحاء بالدور غير العلاجي لها، فمهمتها تتجاوز المعالجة، ولم يعرف الناس الا قليلا ما تقوم به، وبالاجمال فقد وصمت الطبيبة بأن مهماتها غامضة، وربما خطيرة، وهو أمر لم يرد ذكره مع الأطباء والمستشفيات الأخرى.

لم يقتصر الأمر على السيدة الأجنبية التي تنهض بدور كبير في توليد النساء، ومعالجة الأطفال، إنما الأمر تعدّى ذلك إلى النساء الأخريات من أهل عمّان، وهن لسن بأجنبيات، كالسيدة العرجاء، ولسن من صاحبات الدور التبشيري، ومنهن "أم عيسى" و"الشرشوحة" و"شتيّة". وكل منهن تستحق وقفة خاصة تدعم فكرة التجهيل الأنثوي التي تشمل سيرة المكان والأشخاص من أولها إلى آخرها.

تمارس "أم عيسى" طبا نفسيا بدائيا في المدينة مع طبيبين آخرين، وهما الشيخ صالح البيطار، والشيخ حافظ النوباني، وهما شيخان يكتبان الرقى والطلاسم للمرضى بالحالات النفسية، وفي الوقت الذي يجري التعريف بهما، يتم تجهيل أم عيسى، والاكتفاء بكنيتها فقط. والكنية في العربية تلعب دورا مزدوجا يتصل بحكم القيمة، فللذكور تستخدم "تفخيما لشأن صاحبها أن يذكر اسمه مجرّدا، وتكون لأشراف الناس" أما لغيرهم، فتستخدم "الكناية عن الشيء الذي يستفحش ذكره بما يدل عليه". وكانت أم عيسى أفضل من أقرانها من ممارسي الطب الشعبي، كما يرد ذكر ذلك بوضوح "أول الثلاثة، وربما أهمهم: أم عيسى. امرأة تقية، قاتمة البشرة، أقرب إلى السواد، يقال أنها لم تر رجلا غريبا منذ أن مات زوجها، خاصة أنها لم تغادر بيتها، ولا تفتح الباب إذا سمعت صوت رجل، البيت الذي تسكنه غير بعيد عن المفوضية البريطانية، في السفح الشمالي لجبل عمان"[(90)].

يقدم منيف تعريفا وافيا بهذه الطبيبة التي تعالج مرضاها من النساء العواقر، أو اللواتي لديهن مشكلات زوجية، وتستعين بوسائل كثيرة في علاجهن، ولها شأن في حياة المجتمع العمّاني الصغير في ذلك الوقت، وتقدم خدماتها بصورة شبه مجانية "المريضات اللواتي شفين يذكرن الكثير عن "قدرات" أم عيسى وبركاتها، فقد جاءهنّ أولاد بعد سنين من الانتظار! وعاد الرجال بعد هجر طويل، كما عادت "القوة" إلى الذين غادرتهم في أوقات سابقة! وبذلك بدت أم عيسى أقدر من الأطباء الذين عجزوا عن معالجة مثل هذه الحالات المستعصية... لم تكن أم عيسى تتقاضى أجراً بشكل مباشر، وإذا وافقت فكانت تطلب أن يُنذر لها، مع عربون: حبة تمر. كما كانت تطلب من المريضة وذويها الدعاء لله لكي يرزق

عيسى طفلا، ولايهم أن يكون ذكرا أو أنثى"[91] . لايمكن مقارنة دور أم عيسى بدور الشيخين صالح البيطار، وحافظ النوباني، لا في طبيعة الأمراض التي تعالجها، ولا في الأساليب العلاجية، ومع ذلك يقع استبعادها إلا عبر الكنية، وكأن ذكر اسمها فيه نوع من الفحش.

وعلى خلفية هذه التحيزات الذكورية تظهر"أم علي الشرشوحة" . فعلى الرغم من دورها المحوري في المدينة إلا أن تعتيما واضحا يلازم وصفها، ففضلا عن الاقتصار على كنيتها، فقد جري وصمها بـ"الشرشوحة" . تضافر انتقاصان في الحط من مظهرها ومكانتها، وجاء تعريفها بالصورة الآتية"هذه المرأة لا يُعرف متى تستقر في بيتها، كانت تشاهد عدة مرات في اليوم الواحد تنتقل من مكان إلى آخر، مرتدية ملاءتها الزّم الواسعة، الكالحة اللون، وعلى خصرها ولد عليل، كما كان فمها يدور"باللبانة"التي تطق برتابة الأخبار والقصص والاشاعات. . . ورغم أن لهذه المرأة عدة أوصاف أصبحت لها بمثابة أسماء إضافية تميزها، كأن يقال عنها: البيرق، أو البورزان، وسميت أيضاً الراديو، إلا أن أكثر الأسماء تداولا، وإطباقا عليها: الشرشوحة، كانت تعرف، وتسمع، بعض الأحيان، هذه التسمية، لكن تتظاهر أنها لا تعنيها"[92] . من أجل دفع اسم هذه السيدة إلى الخلف تتزاحم عليها تسميات متتالية وصفات متلاحقة، يحضر اسم ولدها العليل الصغير مشدودا على خصرها باسمه الصريح"علي"لكنها ترمى في المجهولية خلف سلسلة من الأسماء التي تنتقص من قيمتها ودورها، فهي"الشرشوحة، والبيرق، والبورزان، والراديو" .

ومن بين الشخصيات التي تضفي على المدينة طابعا أقرب إلى الكرنفال، يظهر الحاج عمر الدرويش الذاهل مع مريديه وطبله، والشيخ صالح مسحراتي المنطقة الغربية، وأبو الحيايا سلامة، وأبو زهدي الذي يطارد الشمس، وأبو رحمة المنادي الضرير الذي يعرف عمّان عن ظهر قلب. وسنقف على الأول والثاني لكشف طبيعة الصورة التي تظهر بها المرأة مقارنة بهما، فالحاج عمر مع مريديه وحشد من الصبية المتسولين يطوف أحياء عمّان"وقد لفّ نفسه بملابس ملونة، وشدّ الطبل إلى صدره، وركّز علما أخضر كبيرا إلى جانب الطبل ناحية اليسار، قابضا عليه بيد، وباليد الأخرى مطرقة الطبل"[93] . فيخترق أحياء المدينة"من أقصاها إلى أقصاها، مع الأناشيد والتهاليل وصوت الطبل. رغم أنه لا يطلب صدقة، ولا يتوقف عند أحد، إلا أن كمية كبيرة من الملابس والحاجات، إلى أرغفة الخبز، إلى النقود، كانت توضع في السلال التي يحملها المريدون، أو تدس في أيدي أو جيوب المقربين من الحاج، ويظل الأمر كذلك، من الطواف والتهاليل والصدقات، حتى العصر. عند العصر، أو بعده بقليل، يتوجّه الحاج عمر شرقا، ليعود إلى قرب المدرج (=الروماني) بحيث يكون

بعض مريديه، خلال غيابه، أوقدوا نارا كبيرة، ووضعوا عليها قدرا، وبدأوا باعداد شوربة الحاج"[94]. ويعتقد كثيرون أن هذا الحساء الذي يعدّ له"يشفي من المرض، ويجلب البركة، ويبالغ بعضهم فيؤكد أنه يحقق المراد"[95].

أما الشيخ صالح، وهو الخصم اللدود للحاج عمر، فهو"بمقدار ما يبدو مسليا، ومقبولا في بعض الأحيان، إلا أنه في أحيان أخرى سليط اللسان إلى درجة البذاءة، كما لا يتردد في أن يكون خشنا، وبعض الحالات عدوانيا، الأمر الذي يجعل الكثيرين لايتحاورون معه، لأنهم يخشون لحظة جنونه، بل وأكثر من ذلك يتجنب البعض مجرد الاحتكاك به أو ممازحته، لذلك يلتفت الذين يؤثرون السلامة، ويرغبون بالمزاح أيضاً، إلى اناس آخرين"[96].

وبإزاء الصورتين الباهرتين للحاج عمر، والشيخ صالح، الأول بأريحيته، والثاني بعبوسه، وكلاهما يفرضان سطوتهما على المدينة، ويجمعان الاموال كل بطريقته الخاصة، تظهر"شتية" وهي امرأة ترابط في السوق التجاري، منكسرة، ومحط سخرية الجميع، لأنها"معتوهة تذرف الدموع ساعات طويلة كل يوم، وهي ترتدي كل ما تملك من الملابس. كانت ملابسها طبقات عديدة ملونة، وفوقها دائما معطفها البالي، والذي لا تتخلى عنه حتى في أشد أيام الصيف حرارة، كانت تتجول صامتة، تبحث في الزوايا عن شيء ضائع خاص بها، ومع ذلك لا تتردد في تقليب القمامة بحثا عن هذا الشيء"[97].

يظهر الرجال بنواقص جسمانية أو سلوكية، ولكنهم يفرضون سطوتهم على الآخرين، انهم يستخدمون مهاراتهم، كائنا ما كانت، بما فيها السلبية، في ابتزار الآخرين، أو دفعهم للعطاء، أما المرأة فكائن مصمت لا يعرف التفاعل، ولا يتلقى إلا سخرية الآخرين. وفيما يستقطب الرجال إعجابا مبطّنا من أهالي المدينة، بما في ذلك الخوف منهم وتجنب شرورهم، أو التوهم بوجود قدرات خاصة لديهم، توضع المرأة تحت ضوء ساطع من الدونية، فهي معتوهة، وباكية، وصامتة، تقلّب في القمامة فيما يبتز أقرانها من المتسولين أو مدّعي الدروشة، التجار وأصحاب السوق، ويعودون بغنائمهم. هي مصدر ضعف، وهم مصدر قوة، فحتى في حال التشرد لا تتساوى النساء بالرجال.

في الحالات الأربع التي وقفنا عليها: حالة السيدة العرجاء، وأم عيسى، والشرشوحة، وشتيّة، تنقلب المعايير، والمقتضيات، بما يخالف أهمية الشخصية، ووظيفتها في المجتمع، وفي البنية السردية للكتاب، فكأن الأنوثة منقصة عابرة للأجناس والثقافات، فالنساء كنّ يسهمن في الحياة الاجتماعية بصورة أساسية تفوق الرجال، لكنهن يتوارين خلف حالة مبهمة

من التجهيل، والدونية، والانتقاص. وهذا أمر تقرره تحيزات الثقافة التقليدية التي تستبعد الأنثى عن مساحة الفعل، وعن فضاء الذاكرة، وتفتعل أية صفات بديلة للانتقاص منها كالعرج، والشرشحة، والجنون.

هوامش الفصل الأول

1. سارة جامبل، النسوية، وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، مراجعة، هدى الصدة، القاهرة، 2002ص13 ـ 14
2. ليندا جين شيفرد، أنثوية العلم: العلم من منظور الفلسفة النسوية، ترجمة: د. يمنى طريف الخولي، الكويت، عالم المعرفة، 2004ص11
3. م. ن. ص22
4. م. ن. ص: انظر مقدمة الترجمة، ص13 ـ 14
5. النسوية وما بعد النسوية، ص255
6. م. ن. ص198 ـ 199
7. م. ن. ص295
8. م. ن ص373
9. م. ن. ص64
10. م. ن. ص337
11. إيفون كنيبيلير، الأمومة وهويّة المرأة في قلب الحركة النسويّة، جريدة"لوموند" الفرنسية بتاريخ9/ 2/ 2007انظر الترجمة العربية في جريدة الحياة بتاريخ 21/ 02/ 2007
12. النسوية وما بعد النسوية ص65
13. م. ن. ص242
14. م. ن. ص 441
15. م. ن. ص67
16. أنثوية العلم، ص36
17. م. ن. ص37 ـ 38
18. م. ن. ص61 ـ 62
19. النسوية وما بعد النسوية ص105
20. م. ن. ص336
21. م. ن. ص189
22. عبدالله ابراهيم، المطابقة والاختلاف، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص329 ـ 330
23. إدوارد سعيد، الاستشرق، نقله إلى العربية كمال أبو ديب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1981 ص54
24. مايكل زيمرمان (محرر) الفلسفة البيئية، ترجمة: معين شفيق رومية، الكويت 2006ص 77 ـ 78

25. هدى الصدة (محررة) أصوات بديلة : المرأة والعرق والوطن في العالم الثالث، ترجمة، هالة كمال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص16
26. م. ن. ص19
27. م. ن. ص31
28. م. ن ص36.
29. م. ن. ص39و43
30. م. ن. ص48
31. م. ن. ص51
32. م. ن. ص57 ـ 58
33. م. ن. ص 69 ـ 70
34. م. ن. ص222
35. م. ن. ص230
36. م. ن. ص230 ـ 231
37. م. ن. ص290
38. م. ن. ص95
39. فرانسواز ايرتييه، ذكورة وأنوثة، ترجمة كاميليا صبحي، القاهرة، الهيئة المصرية، 2003 ص175 ـ 176
40. للإطلاع على فحوى هذه النظرية، انظر عبدالله ابراهيم، المركزية الغربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1997، ص232 ـ 234
41. ذكورة وأنوثة، ص177 ـ 179
42. م. ن. ص180
43. ليلى أحمد، المرأة والجنوسة في الإسلام، ترجمة منى ابراهيم، وهالة كمال، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة1999 ص35
44. أنثوية العلم، ص28
45. المرأة والجنوسة في الإسلام، ص35
46. م. ن. ص42
47. م. ن. ص 9
48. م. ن. ص 258
49. م. ن ص261 ـ 262
50. النسوية وما بعد النسوية ص25
51. ذكورة وأنوثة، ص203 ـ 204
52. أصوات بديلة ص14
53. م. ن. ص14 ـ 15
54. م. ن. ص151
55. م. ن. ص243 ـ 244

56. الفلسفة البيئية، تحرير: مايكل زيمرمان، ترجمة: معين شفيق رومية، الكويت، 2006ص97 ـ 98
57. م. ن. ص109 ـ 112
58. م. ن. ص161 ـ 162
59. م. ن. ص 177 ـ 178
60. م. ن. ص182
61. م. ن. ص 194
62. م. ن. ص 283
63. م. ن. ص334
64. م. ن. ص345 ـ 346
65. فاطمة المرنيسي، الخوف من الحداثة، ترجمة محمد دبيّات، دمشق، دار الباحث، 1994.
66. فاطمة المرنيسي، الحريم السياسي، ترجمة عبد الهادي عباس، دمشق، دار الحصاد، 1993. 67.
67. فاطمة المرنيسي، سلطانات منسيات، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، 2000
68. فاطمة المرنيسي، هل أنتم محصنون ضد الحريم، ترجمة نهلة بيضون، المركز الثقافي العربي، 2000.
69. إلهام منصور، حين كنت رجلا، بيروت، دار رياض الريس، 2002ص11
70. م. ن. ص 22
71. م. ن. ص21
72. م. ن. ص 35
73. م. ن. ص35
74. م. ن. ص75
75. النسوية وما بعد النسوية ص314
76. حين كنت رجلا، ص ـ 89 ـ 90
77. م. ن. ص123 ـ 124
78. م. ن. ص 146
79. م. ن. ص 187
80. م. ن. ص 188 ـ 189
81. يونغ تشانغ، بجعات برية، ترجمة عبدالآله النعيمي، بيروت، دارالساقي، 2002ص 18
82. م. ن. ص 28
83. م. ن. ص39
84. م. ن. ص 42
85. م. ن. ص 175
86. رشيدة الشارني، الحياة على حافة الدنيا، تونس، دار الجنوب
87. فرانسوا جيلو، وكارلتون ليك، حياتي مع بيكاسو، ترجمة مي مظفر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000
88. مليكة أوفقير، وميشيل فيتوسي، السجينة، ترجمة ميشيل خوري، دمشق، دار الحصاد، 2000

89. عبد الرحمن منيف، سيرة مدينة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994، ص16
90. م. ن. ص 21
91. م. ن. ص 21
92. م. ن. ص25 ـ 26
93. م. ن. ص258
94. م. ن. ص258
95. م. ن. ص 259
96. م. ن. ص262
97. م. ن. ص262

الفصل الثاني

السرد والرؤية الأنثوية للعالم

1. السرد ومركزية الذكورة.

شهد الربع الأخير من القرن العشرين صعوداً ملفتا للرواية النسوية العربية، ولا أقصد بذلك تكاثر النصوص الروائية التي تكتبها النساء، فحسب، إنما أقصد، أيضاً، تنامي الرؤية الأنثوية في الكتابة السردية، وصوغ موقف نسوي منها. ولم يقع ذلك في معزل عن المكانة المتنامية للمرأة في الحياة الاجتماعية، والثقافية، فقد جاء، فضلا عن كل ذلك، استجابة للوعي الأنثوي الذي عرف طوال التاريخ استبعاداً لايمكن تجاهله، وتمييزاً ضده يصعب إغفاله، في المجالات كافة، فالآداب العربية القديمة، شعرية وسردية، تموج بصور المرأة ـ الجارية، التي اقتصر دورها على تقديم المتعة للرجل، فهي موضوع للذّته. وندر أن جرى الاهتمام بها خارج هذه الوظيفة النمطية الموروثة، ومادة الأدب العربي قامت على سيادة الرؤية الأبوية الذكورية، وعلاقة المرأة بالرجل هي علاقة تابع بمتبوع، وذلك عطّل، مدة طويلة، ظهور وعي أنثوي يمكّن الثقافة، ومنها الأدب، أن تستقر على أسس متوازنة قوامها الشراكة وليس الهيمنة. وإذا كانت بعض الثقافات المعاصرة سبقت العربية في الانتباه إلى هذا الخطأ، وسعت إلى تجاوزه، فإن الثقافة العربية أمام تحدٍّ كبير لتصحيح هذا المسار المتعرّج، ولا يستقيم ذلك إلا بتخطّي هيمنة الرؤية الذكورية للعالم، وقبول الرؤية الأنثوية بوصفها رؤية مشاركة، وليس تابعة.

ليس من اهتمامنا في هذا السياق تقديم تاريخ للأدب الروائي الذي كتبته المرأة العربية، وقد عرف ذلك منذ أواخر القرن التاسع عشر بكتابات: إليس بطرس البستاني، وزينب فواز، ثم لبيبة هاشم، وأجيال متعاقبة من الكاتبات اللواتي ظهرن طوال القرن العشرين، إنما نريد الوقوف على الظاهرة الأكثر أهمية، فيما نرى، وهي ظاهرة الوعي النسوي بالذات، وبالعالم، ثم الرؤية السردية الأنثوية التي ظهرت نتيجة لذلك، وهي في عمومها رؤية ترفع اعتراضا جوهريا ـ معلناً أو مضمراً ـ ضد الرؤية الذكورية التي صاغت الوعي الاجتماعي العام صوغا أحاديا يفتقر إلى التنوّع والتعدّد.

وإذا كانت التحيّزات النسوية المفرطة لصالح الأنوثة قد انحسرت تقريباً في الآداب العالمية الحديثة التي سبقت الأدب العربي إلى الاهتمام بالقضايا النسوية، إذ كان معظمها ردة انفعالية على استبداد الثقافة الذكورية، فمن المنتظر، والمتوقّع، أن تستحضر تجربة الأدب النسوي العربي مخاطر الاندفاعات المتطرفة التي شهدتها الآداب الأخرى منذ منتصف القرن العشرين، وحاولت نقض الأدب الذكوري، برؤيته الاقصائية، إلى درجة المحاكاة الضدية، أوالانكفاء المغلق على الأنوثة بوصفها ميزة خاصة بجسد المرأة، فوقع الإعلاء الهوسي بميزاته الجمالية، والحسية، والشبقية، بحثا عن توازن مفقود يواجه به الأدب النسوي ما كرسته الثقافة الذكورية.

لقد توفرت، نسبيا، شروط الشراكة، والحوار، والتفاعل، ولعل انتباه الرجال إلى القيمة الإنسانية المتنامية لدور المرأة، بما فيها تقدير الأدب الذي تكتبه، وتخفّف الأدب النسوي من نزعات الغلو التي دشنها النقد النسوي، والحركات النسوية الراديكالية، سينتهي بالجميع إلى مزج الرؤى، وتنوع المنظورات، وتفاعل التصورات بما يتيح للرؤى الأنثوية أن تسهم بطريقة فاعلة في ظهور تعبير أدبي فيه ثراء خصب من التنوع الإنساني الشامل. ومع ذلك نجد تباينا في الرواية النسوية العربية بين مواقف شديدة الاتصال بالأنوثة المجردة، بوصفها قيمة مطلقة خارج سياق الزمان والمكان، ومواقف تربطها بنسق الثقافة الذكورية، وأخرى تسعى لتطوير شراكة. وكل ذلك مفهوم ضمن هذه الحقبة التدشينية التي ترافقها فوضى المواقف، والتباس وجهات النظر.

وينبغي التأكيد على قضية مهمة في هذا المجال، فمع إقرارنا بأن التمثيلات السردية للعالم هي نتاج وعي الأفراد، نساء ورجالا، بأحوال العالم، ووجودهم فيه، فلابد من الإشارة إلى أن تلك الرؤى الفردية ليست منقطعة عن خلفياتها الاجتماعية التي تتسرّب إلى تضاعيفها، وتتفاعل فيما بينها، لتضمر في داخلها كثيراً من التجارب العامة والخاصة؛ فالرؤى التي تصوغ العوالم السردية التخيلية لا تنفصل عن مرجعياتها انفصالا تاماً، ولكنها، في الوقت نفسه، لا تعبّر عنها تعبيراً مباشراً؛ فالعلاقة بين الرؤى السردية وخلفياتها الاجتماعية، والتاريخية، والثقافية، علاقة مركّبة، وغامضة، ومتعددة المستويات، ومتباعدة، وأحيانا متداخلة، ويتعذّر وضع قانون لضبطها وتفسيرها، وكشف أواصرها، ولكنها علاقة قائمة لاسبيل إلى إنكارها، أو تجاهلها.

وكما هو معلوم فالمناهج الخارجية، ومنها نظرية المحاكاة، ونظرية الانعكاس، والمنهج الاجتماعي، والنفسي، قدمت تفسيراً جاهزاً للعلاقة المباشرة بين الطرفين، كما أن المناهج الشكلية، والبنيوية أنكرتها، ولم تعترف بها، ودرست الأدب بوصفه ظاهرة لغوية منقطعة عن المرجعيات الحاضنة لها، وينبغي الاكتفاء بتحليل جمالياتها الأسلوبية،

والتركيبية. ونعزو تباين التفسيرات النقدية لتلك العلاقة إلى السجال المنهجي النظري الذي كان القصد منه بناء مقومات منهجية تحليلية، أكثر من كونه بحثا في طبيعة التمثيل الذي تقوم به الآداب للمرجعيات الخارجية، وعليه فالرؤية الأنثوية الصاعدة في مجال الآداب السردية العربية الحديثة لا تنقطع، بأي شكل من الأشكال، عمّا هو قائم من رؤى، ومع توفر موقف نقدي من الرؤية الذكورية، فلا نجد تعارضا مطلقا، أو عدم اعتراف، وسعي لنقض تلك الرؤية من أساسها، ولعل الرواية النسوية تقدّم أمثلة كثيرة على أن التمثيل السردي للرؤى الأنثوية اتخذ مساراً صاعدا أغنى مدونة السرد العربي الحديث.

2. الهوية والكمون الأنثوي.

في بعض من نصوص الرواية النسوية العربية نجد كمونا، وتواريا، لكينونة الأنثى، فثمة تردّد بين التلميح والتصريح بتلك الأنوثة، وتفسير ذلك، فيما نرى، هو عدم تبلور تلك الكينونة على المستوى الأدبي، وامتثال الشخصية النسائية لنوع من الحياء، والاحتشام، مع الاشارة إلى الرغبات والخصوصيات الأنثوية. تكشف جانباً من ذلك رواية "كم بدت السماء قريبة!!" "لـ" بتول الخضيري" التي تقوم على حشد من التفاصيل الصغيرة، تتضافر فيما بينها لترسم بالتدريج مصيراً قاتما لامرأة شابة وأسرتها في ظل انهيار اجتماعي عام، وتتقصّى الرؤية الأنثوية المهيمنة في الرواية كيفية تشكّل مظاهر الأنوثة لدى المرأة منذ طفولتها الأولى إلى أن تبلغ الثلاثين من عمرها، ولكنها رؤية تحرص على تنكير المرأة، فتظل مجهولة الاسم إلى نهاية الكتاب في تلميح لا يخفى إلى عدم الاعتراف الكامل بالأنثى في ثقافة تموج بأهواء الذكور.

من الصحيح أن المرأة تبوّأت مركز السرد في الرواية، لكنها بقيت منجذبة إلى الآخرين بشكل سلبي، وأسيرة لسلطتهم الرمزية؛ فالآخرون هم الذين صاغوا مصيرها، وقرّروا مسار حياتها، ورسموا المجال العام لها، أو اسهموا بدرجة كبيرة في كل ذلك، فالسرد ركّز على كيفية تفتيت الذات الأنثوية أكثر من تركيزه على تكوين تلك الذات، وتشكيلها، وحرص على تنضيد المشاهد الوصفية بطريقة بارعة ضمن إطار يفصح عن موقف الأنثى بوصفها تابعا للآخرين، ومقيدة بإرادتهم، ورغباتهم، إلى درجة بدت فيها الاختيارات الشخصية غير موجودة، وعديمة الأهمية، في عالم سردي يمور بالنزاعات الثقافية الأسرية على خلفية تاريخ بلد يشهد تغيرات كبرى في تاريخه الحديث.

وخلال ذلك تتحول لغة السرد من الإيحاء الشفاف، والمبهج، والمشوب بالألوان، والأضواء، والعطور، إلى المباشرة، والقسوة، والعتمة، والخوف، والعزلة. فكلما توغلنا في عمق الأحداث، وتابعنا مسار الشخصية، ظهر تبدّل في الصيغ، والألفاظ، والعبارات.

وفي منتصف الكتاب ـ تقريبا ـ يقع تغيير جذري في أسلوب السرد، إذ بموت الأب يتلاشى السرد القائم على صيغة الخطاب الذي توجّهه الابنة إلى أبيها، وتصبح الصيغة مباشرة، فباختفاء السند الرمزي، وتمثله الأبوة، تحاول الفتاة أن تخوض تجربتها الشخصية بمنأى عن أي توجيه خارجي، لكنها لا تتمكن من ذلك بصورة كاملة، فتظهر حائرة، ومتردّدة، في اختياراتها الكبرى.

وإذا مضينا معها سنجد أنها تعيش مرتبكة، ومشتتة، إلى نهاية الرواية؛ فغياب الأبوة أحدث صدعا شخصيا، وثقافيا، ومصيريا، في حياتها، إذ كانت تريد اكتساب هويتها الشرقية بوجود الأب، وباختفائه توارى الأمل، فالأبوة تكرس إحساساً بالنقص، وترسّخ عدم القدرة، ولا الرغبة، في مواصلة طريق الكمال، وباختفائها يكون العجز قد أصبح أمراً قائما. الأبوة، بوصفها أيدلوجيا تربوية، وأخلاقية، تشجّع التبعية في العلاقات، وتعزّز مقوماتها، ولا تتيح للأفراد كي يرتّبوا استقلاليتهم بأسلوب سليم، فالصحيح، بالنسبة لها، هو الامتثال للأبوية، ولهذا يشعر الأفراد بضعفهم ليس في ظل الأبوة فقط، إنما عند فقدانها أيضاً، حيث ينبغي عليهم مواجهة مصيرهم في غياب كامل للسند الاعتباري للأبوة. وقد رسمت الرواية ايحاء بين اندلاع الحرب وموت الأب، إذ ولّى الاستقرار، واختفى الشخص الداعم، ومن المتوقع بسبب فوضى الحرب، ووفاة الأب، أن تتأزم الاختيارات أمام الفتاة، وهي حائرة في اختيار هويتها، وتزامن كل ذلك مع مرحلة بلوغها الجنسي، فوجدت نفسها في مواجهة عالم مضطرب، وستمضي في حياة أكثر اضطرابا.

هذه الغلالة الشفافة المعبرة عن رؤية الفتاة الصغيرة في القسم الأول من الرواية، واستبطان الأحاسيس الرقيقة لامرأة تتفتح ذهنيا وجسديا في عالم يتحوّل من وضع حسن إلى سيء، ثم إلى أسوأ، تخفي وراءها ما يمكن اعتباره أهم الأسئلة في عصرنا، وهو: سؤال الهوية. وهذا السؤال المضمر يتحكّم بأحداث الرواية، وشخصياتها، ويتخلل وقائعها، ويتنامى ليصبح القضية الأساسية فيها، فأحداث الرواية تُبنى بطريقة سردية تتوازي فيها مصائر الشخصيات مع مصير العراق، وكما انتهت الشخصيات إلى خاتمة قاتمة، انتهى البلد إلى ذلك؛ فالبنية المتوازية بين الحدث الصغير للرواية، وهو الوضع الخاص بعائلة من ثلاثة أفراد، والمكان الحاضن له، وهو العراق، تنظّم بإحكام كلا من العلاقات بين الجانبين، والمصائر المشتركة لهما، فيصبح سؤال الهوية مركّبا من مستويين خاص وعام.

يُطرح سؤال الهوية على خلفية التهجين الثقافي بين الشرق والغرب، وإمكانية اللقاء بينهما، وأيضاً على خلفية تاريخ العراق الذي انزلق إلى حالة حرب، ففوضى، وهذه الخلفية المركّبة تدفع بالأحداث نحو النهايات التي تتقرر بالتدريج في العالم السردي للنص. لم يكن سؤال الهوية جاهزاً بوصفه فرضية مسبقة تصدر عن رؤية الشخصية الأساسية، إنما هو سؤال

انبثق من مسار التناقضات الثقافية بين الأب والأم ومجتمعيهما، ثم تنامي، وتعاظم، وتضخم، فأصبح مفتاحا لكل الأحداث اللاحقة، وبخاصة بعد اندلاع الحرب بين العراق وإيران في أوائل الثمانينيات من القرن العشرين.

يرتسم مفهوم الهوية في ذهن الفتاة منذ طفولتها المبكرة ويلازمها إلى أن تبلغ الثلاثين، وبنموّه يتنامى موقف الشخصية من العالم المحيط بها. فثمة اطراد متواصل حيث تتوقف أحداث الرواية، ولكنها لا تنتهي؛ إذ يبق مصير الشخصية معلّقاً، وهي في وضع انتظار، ويتأكد ذلك في آخر جملة في الرواية. ولتركيز الاهتمام على ذلك، يحرص السرد على ثنائية أخرى، وهي ثنائية التنكير والتعريف. لا يتعرّف المتلقّي إلى أهم مفاتيح الرواية، وهو اسم الشخصية الرئيسة فيها، والراوية المشاركة في الأحداث كلها منذ بدايتها إلى نهايتها، ولكن المتلقّي نفسه سيتعرف ـ بالمقابل ـ إلى كل شيء فيها ما خلا الاسم: نموها المبكر، طفولتها الوديعة، بلوغها، تجاربها في العراق وانكلترا، ثم اكتشاف القضية الأهم: من هي؟. وظيفة التنكير الخاص في هذا السياق تفيد التعريف العام؛ فالتسمية تمهر صاحبها بحدث، فيما تريد الرواية الخوض في قضية الهوية بمنأى عن مبدأ التسمية كونها تطمح إلى استكشاف حال ثقافية، وهنا يتدخل التعريف ليجعل من التنكير عنصراً يقع به تعميم الحال بدل تخصيصها.

ولكي ندرج موضوع الهوية ـ المعبّر عنه بالرؤية الأنثوية ـ في سياقه علينا أن نأخذ بالحسبان علاقة الأبوين ببعضهما، فالأب عراقي، ذهب للتعلّم في انكلترا، ووقع في حب فتاة انجليزية، أو وقعتْ هي في حبه، فتزوجا، وأغراها بالعودة إلى العراق حيث يمكن لها أن تعيش تجربة مغايرة عمّا هي عليه في بلادها، وقد أغواها الشرق المتخيل الذي رسم الاستشراق أطيافه العامة، وفي نهاية المطاف ستذهب هي إلى العراق الذي هو مستعمرة إنجليزية سابقة، فتمارس سلوكا متعجرفاً فيه درجة عالية من الغلو الكولونيالي.

هذا الزواج بين اثنين يتحدّران من خلفيات حضارية مختلفة، يشوبها التباس تاريخي خاص بالفكرة الاستعمارية، يتحدّد مصيره بالرؤى الثقافية المتباينة للشريكين، وهي رؤى منبثّة في المواقف، والعلاقات، والعواطف، والاختيارات، وهذه شبكة من المفاهيم الثقافية عن الذات والأخر ترسخت عبر التربية الذاتية، والمعايشة، والتاريخ، ومن المستحيل اجتثاثها استجابة لرغبة شريك، أو امتثالا لسياق اجتماعي، ومن الصعب استبدالها بمحمول مختلف، وبدل أن يقع تفاعل، وتمازج، وتفهّم، يفضي إلى نوع من القبول والانسجام والشراكة بين الاثنين، ينبثق ـ على العكس من ذلك ـ تنازع، واختصام، بينهما حالما يعودان إلى العراق، فتتحوّل الشراكة إلى سوء تفاهم، ثم منازعة، فخصومة بين طريقتين للنظر في شؤون الحياة، بل وفي طبيعة العلاقات فيما بينهما، ويتحوّل الاختلاف إلى خلاف حول كيفية تربية الطفلة، ثمرة الشراكة بينهما، ثم يتسرّب رذاذه فيطفئ العلاقة العاطفية بينهما،

وتحلّ الشكوى محل الألفة والتواصل، ويتقدّ الخصام، وتقع القطيعة، فتختار الزوجة عشيقا انجليزيا يتردد على البيت بعلم الزوج على أن "تحافظ على سمعة الأسرة".

هذا التواطؤ مبعثه العجز، والتناقض، وعدم الانسجام. وعدم الانتماء لهوية مشتركة، أو خلق هذه الهوية الجامعة، ليس بين الشخصيات بوصفها علامات سردية إنما بينها بوصفها رموزاً ثقافية، فالمحمولات الأيدلوجية المتنازعة للشخصيات، وأقصد بذلك الأم والأب، تحول دون ظهور فكرة الشراكة، وتقاسم الأدوار، لذا يندلع التناقض في فضاء منزلي مشحون بالكراهية والأنانية، إلى درجة يُغضّ الطرف فيها عن الخيانة، فيرتسم إحساس بالخزي المضمر من جراء كل ذلك. يعيش الزوجان تحت سقف واحد لا يؤمّن لهما التعبير عن الروابط الزوجية الحقيقية، ويكون المكافئ السردي لهذه العجرفة الثقافية أن تنتهي مصائرهما بطريقة سيئة: يموت الأب بمرض القلب فجأة، فيما يقتطع السرطان ثديي الأم، ويتوغّل في جسدها، فتنتهي معذبة في دار للاستشفاء في لندن. فالصدام بين المواقف الثقافية، والتمسك المتعنّت بها، يفضي إلى عقاب جسدي تدفعه الشخصيات، وكأنها رموز تجسد ذلك الصدام.

تبدي الابنة ميلا لا يخفى تجاه أبيها، وتظهر انجذابا إليه، لكنها بموته تنصرف إلى الاهتمام بأمها، وهو اهتمام يحكمه الواجب أكثر من المشاعر، ويفسّر ذلك السرد الذي يصبح تقريريا وبارداً كأنه صدى للأروقة البيضاء في المستشفى. وفكرة أن يكون الجسد موضوعا لعقاب تفرضه الأنظمة الرمزية من عقائد أيدلوجية، ودينية، أمر شائع في الآداب الإنسانية؛ كون الجسد هو الكيان المجسّد للهوية بدلالتها الثقافية. ولكن أين يجد هذا النزاع الثقافي موضوعه؟ إنه يتجسد في الفتاة التي بمقدار ما ترغب في أن تكون تهجينا سليما لثقافتين مختلفتين، وتاريخين متنازعين، فإن كل الظروف المحيطة بها تحول دون ذلك، فتنشأ كائنا شائها لا يعرف من هو، ولا ماذا يريد، وهو ملتبس الهوية.

حينما تصل الأسرة من لندن إلى بغداد تتوجّه إلى منطقة "الزعفرانية" وهي ضاحية زراعية في الطرف الجنوبي الشرقي من المدينة، فيلتحق الأب في معمل هناك، وهو كيماوي متخصص بالألوان والمطيّبات، أما الأم فتعتكف في البيت بعد أن وجدت نفسها في ريف بدائي وسط الأسر الفلاحية حيث لا رابط يربطها بكل ذلك، فهي تختلف عن المحيط المجاور لها في اللغة، والثقافة، وشكل الجسد ولونه، فلا تلبث أن تصف البيئة الجديدة بكل الأوصاف الدونية. تضع الأم الإنجليزية الريف العراقي بإزاء حاضرة الإنجليز: لندن. وهذا النوع من المضاهاة القائمة على التفاضل سيحول دون قبول الآخر، ودون مشاركته، وهو نتاج شعور بالتفوق، وعدم قبول الآخر كما هو، فهذه البقعة مختلفة عما ارتسم في مخيال الأم من شرق سرابي الملامح، يجتذب إليه أبناء الشمال ليعيشوا تجربة ذاتية رومانسية.

وهذا التفاضل الثقافي والسلوكي الذي تغذيه الأم بمواقف يومية متأففة ومتشدّدة، ومتصنّعة، يخلخل الانسجام العائلي، ويخرّب التواصل الذهني والنفسي في الأسرة، فتنشأ الفتاة في وسط يعوم بالتنازع القيمي والسلوكي. وفي وقت يمضي الأب في عمله منسجما مع الحاضنة الاجتماعية التي ينتمي إليها، تعزل الأم نفسها في البيت متبرمة، ورافضة الاندماج، فتستعيد ثقافة الأمبراطورية بسلوك استعلائي، وتعطل أية علاقة مع الآخرين، ولا تلتقي بغير صديقين انجليزيين، هما ديفيد وميلي، وينتهي الأمر بالأول أن يكون عشيقا لها، فلم تجد في الزوج الشرقي مكافئا عاطفياً، ونفسياً، وثقافياً، فأعادت ربط علاقتها بمثيل انجليزي في قلب الشرق.

يورّث الأب سمرته الشرقية، وانتمائه الثقافي، لابنته الصغيرة، أما الأم، قطنية البشرة، فيشغلها الترقّع، والتبرّم، والتعالي، وعدم الانسجام، ورغبة في الانسلاخ عن حال لا تريدها، ولم تتوقعها، وفصم علاقة زوجية لا تراها متكافئة، والتخلص من طراز حياة رتيب لا تجد فيه نفسها، وتظل تحاول تصحيح الخطأ الثقافي الذي انجرّت إليه دونما تفكير عميق، فهي سليلة التركة الاستعمارية. وينشب الخلاف حول الطفلة التي يريد الأب لها أن تنخرط في مجتمعها، وتتعرّف إلى بيئتها، أما الأم فترفض السماح لها بالانغماس في قذارة القرية، وأبقارها، وأطفالها الحفاة العراة. لكن الصغيرة تختلس فرصا للتعبير عن رغباتها الطفولية، في وقت تمارس فيه الأم دور الكابح الدائم لكل تلك الصبوات. يتعمد الأب إغراء ابنته للانخراط في العالم الذي ينتمي إليه، أما الأم فتجد في ذلك انحدارا إلى الحضيض، وارتكاسا في التخلف. يستغرق هو في عمله جاداً، يضع تسميات مبتكرة للألوان، والمطيّبات، والروائح، وتمضي هي وقتها تستمع لهيئة الإذاعة البريطانية، وتقرأ كتب الرشاقة، والأناقة، وتعيش بأسلوب انجليزي وسط عالم يعجّ بخوار الأبقار، وأسراب الذباب.

ويرتسم التباين الثقافي بين الاثنين بطريقة أكثر وضوحا حينما تتقدّم الفتاة بالعمر، فالأم تدفع بها لتعلّم الرقص، والاختلاط، أما الأب فيحذر بأن ذلك سيضرّ بمستقبلها في مجتمع يقوم على الفصل بين الجنسين، وينظر للرقص نظرة دونية. توصي الأم ابنتها بتجنّب الاختلاط بـ"المعتوهين الأميين الذين يجرون طوال النهار في المزرعة المقرفة" فيحذرها الأب بأنها تتكلم عن مجتمع لا تعرفه "دعيها تختلط بعادات أهل الريف، لاضير في ذلك، دعيها تتعلق بالأرض والبشر والحيوان كما تربينا نحن.. دعيها ترى ما لا ترين"[1]. نجحت الام في ارسال الطفلة إلى مدرسة الرقص، لكنها لم تفلح في منعها من الذهاب إلى المزرعة،

والاختلاط بابناء الفلاحين. وفي وقت تعمق الخلاف فيه بين الأبوين عرفت الفتاة العالمين معا، عالم الأب وعالم الأم.

يُبرز السرد حيرة الفتاة وهي عالقة بين ثقافتين، وكأنها مرآة تنعكس عليها رغبات الوالدين المتعارضة، فلا تنفذ إلى داخلها مباشرة، لكنها تفعل فعلها في تعميق حيرتها، وتشتيت رؤيتها، إذ لم تتمكن من الاندماج الكامل في بيئتها الخاصة، ولم تستطع الانقطاع عنها، لكن رؤيتها للعالم تعرّضت للتشويش، ومع أنها أصبحت عضوة ناشطة في فريق الرقص الرفيع، فإن علاقتها بالأشياء ظلت واهنة. وعلى الرغم من أن الأسرة انتقلت من ريف الزعفرانية إلى الرصافة في قلب بغداد، فإن ذلك كان تغييراً في الدرجة وليس في النوع، وظل الشاغل الأول للفتاة مراقبة التنازع الثقافي بين أبيها وأمها، وهو انشغال افتقر إلى قوة التعرّف، والمشاركة؛ فكأنها تصف دميتين لا أبوين.

لقد شوّش إحساسها الداخلي بالانتماء النهائي إليهما كأبوين، أو إلى أي منهما كشخصين تربطهما علاقة زوجية، إذ غاب عن الأسرة حسّ المشاركة، وتفكك نسيجها الداخلي، وانفرط عقد المسؤولية الأخلاقية، ولم يفلح الأبوان في تأسيس علاقة سليمة توفر للفتاة أمناً عاطفياً يطفيء شعورها بالغربة وهي معهما، ولهذا تُشغل بفضح التباين بينهما في السلوك والعادات، دون إبداء أية درجة من التعاطف. وتقع محاولة التعرّف الوحيدة إلى الوالدين من قبلها عند لحظة بلوغها الأنثوي، وهو تعرّف يأخذ صورتين مختلفتين، صورة أولى تتقرّب فيها إلى أبيها، وتشاركه عمله في تسمية الألوان، والمطيّبات، فتستغرقها متعة التسمية، وصورة ثانية تجد فيها نفسها في علاقة محايدة تماما مع أمها. وحينما تشرع هي في فكرة التعرّف التي تريدها، وتحتاج إليها، تنفصم نهائيا العلاقة بين الأبوين، إذ تصرّح الأم مخاطبة الأب "أنا سئمت هذا الارتباط السطحي... نحن لا نعيش، أو نتعايش... فقط نحيا معا في بيت واحد"[2]. تطلب هي الانفصال النهائي، وينطق هو بالطلاق.

وعلى هذه الخلفية الثقافية للنزاع العائلي يتفجّر نزاع آخر، هو الحرب، ويستأثر بالاهتمام، وبداية من هذه اللحظة تختفي الألوان، والأزهار، والعطور، ويحلّ الانشغال بالحرب محل كل شيء، إذ تدرج الأخبار، والبيانات العسكرية، في متن الرواية، فوقائع الحرب تكتسح عالم الشخصيات، وتشلّ حياتها بصورة كاملة، فتغلق مدرسة الباليه، ويساق طلابها الذكور إلى الجيش، ويُحار بشأن الإناث اللواتي لا يُقبلن في الجامعات الرسمية، فتضطر الفتاة للالتحاق بكلية أهلية لدارسة الأدب الانجليزي، وبموت الأب تتوالى الانهيارات الداخلية والخارجية، حتى العلاقة التي تربط الفتاة بالشاب "سليم" تبدو وكأنها مهرب من مصير قاتم، فكلما توسّعت الحرب، وشملت الحياة، ضاقت اختيارات الأشخاص، وتكتشف الأم أنها مصابة بسرطان الثدي، وهذا الاكتشاف يحدث هزة عنيفة

لديها، وكانت شديدة الاحتفاء بجسدها؛ فإذا بالأنوثة تتلاشى شيئا فشيئا، وحينما يطرح موضوع زواج الابنة من صديقها المسيحي "سليم" وهو نحات وجندي، يرتسم في الأفق تحذير الأم بناء على تجربتها الشخصية "كونه من دين آخر سيسبب لك مشاكل مع مجتمعك"[3] ثم تردف "ربما لأنني أريد أن أجنبك آلاما لاجدوى منها"[4]. وتخلص أخير إلى القول إن "بعض الحقائق تأتي بعد فوات الأوان"[5].

تأتي هذه التوجيهات في ذروة أزمة الأم بعد وفاة الأب، وبعد اكتشاف مرضها، وترحيل عشيقها "ديفيد" إلى خارج البلاد، فلا تدري إن كانت ترغب في هجر العالم الشرقي والعودة إلى عالمها الغربي، أم أنها تريد أن تتخلّص من ذكرى رجل شرقي، وترتبط بآخر غربي "لم أعد أميز بين شعوري. . إن كان رغبة في اللحاق بشخص، أم كان رغبة في الهروب من شخص. . أم هل يجب أن أقول اللحاق بحالة، والهروب من حالة؟"[6]. هذا التداعي المتواصل لكيان الأسرة يوازيه نوع من التداعي الجماعي العام بسبب الحرب، إذ تنهار المقومات الاجتماعية، وتهيمن أنباء الحرب، وسَوق المجندين إلى ميادين القتال. وفي إحدى اجازاته يحطّم "سليم" تماثليه في المشغل، ويمضي الليل مع الفتاة على المنضدة التي كانت مكانا لتماثيل ملأ حطامها المكان. وكانت تجربة جسدية مؤلمة وكأنها مغامرة منقطعة في عالم انزلق نحو الهاوية، فعلى المنضدة الخشبية الجرداء يتحول العاشقان إلى جزء من حطام التماثيل، ولا يبقى شيء في ذاكرة الفتاة سوى الألم.

وفي جو مشبع باليأس والحيرة تنتهي الحرب، ولكن لا تنتهي علاقتهما إلى زواج. إذ يرحل هو إلى شمال العراق ملتحقا بأمه، فيما تغادر هي صحبة أمها إلى انكلترا. وهذا الانجراف المتواصل لتيار الأحداث يدفع بالسرد نحو منطقة شديدة التعقيد، فما تكاد تتوقف الحرب الأولى إلا وتتفجر الثانية في الكويت حينما كانت الفتاة مشغولة بمتابعة علاج أمها في مشافي لندن، ومع أن الدلائل كلها تشير إلى استحالة شفاء الأم جراء استفحال الداء، فإن ابنتها تمضي في متابعة العناية بها، وفي هذه اللحظة تبدأ بمساءلة نفسها عن هويتها الحقيقية "لست من هنا ولا من هناك، هذه هي المشكلة"[7]. فهي ليست شرقية ولاغربية، ليس عراقية ولا انجليزية، إنما تجد نفسها مزيجا من "خليط متناقض"[8].

ويرافق هذا الشعور اعتراف الأم بعدم قدرتها على الاندماج "تزوجت وأخفقت في إسعاد الزوج. . . ثم تغربت وأخفقت في فهم بيئة زوجي. . . ثم أحببت رجلا آخر من بني جنسي من خلف ظهر الزوج الأول، ومع ذلك اخفقت في الحفاظ على العشيق"[9]. ولم تتمكّن من تخطّي الهوة الثقافية بين عالمي الشرق والغرب "لم أعد انتمي إلى هنا، عندما غادرت انكلترا حينها، وقررت أن أحاول الانتماء إلى الشرق. لكن لم أنجح في انتمائي إلى الشرق رغم كل محاولاتي. الآن وقد عدت ثانية، أجدني لا أستطيع الانتماء من جديد إلى موطني

الأصلي. كل شيء مختلف" ثم تختم قائلة" إنها فكرة بلهاء، قضية الانتماء، فنحن لا ننتمي إلا لظل أجسادنا التي ترافقنا مادمنا أحياء"[10].

هذه التفسيرات الثقافية تكشف سوء التفاهم الابتدائي الذي تقدمه الأم، وتكاد الابنة تقع في الخطأ نفسه إذ تحمل بجنين من أب مهجّن مثلها: فرنسي من أم إفريقية، لكنها تجهض تلك المضغة حالما تشعر بها. ويبدو قرار الاجهاض وكأنه مزيج من قرارين: وقف تناسل تنتجه علاقة مختلطة، ووقف علاقة محكومة بتنازع ثقافي؛ فقد اكتنفها خوف جارف من تكرار تجربتها الشخصية كفتاة مهجنة، وامتناع عن تكرار تجربة والديها، وبدل أن تتجاوز حبسة الانغلاق الثقافي الذي ترسمه ثقافات متنازعة، تحول دون اختيارات الأفراد المنتمين إليها، لجأت إلى تعطيل أي حوار ممكن باجهاض الوليد الجديد. وقد مرّت الرواية بسرعة على هذه القضية المهمة، ولم تتريث بما يكفي لإبرازها كقضية مختلفة عن قضية الأب والأم، فكل من الفتاة المهجنة من مصدرين عراقي وانجليزي و"أرنو" المهجن من أب فرنسي وأم إفريقية، كان ممكنا لهما بوصفهما مهجّنين أن يمضيا في علاقة إنسانية تتخطّى الانحباس في دائرة ثقافية مغلقة، فتجربتهما مختلفة عن تجربة أبويهما، إذ تقدّما خطوة في مجال التهجين، والمخالطة العرقية، والثقافية، والدينية، وإمكانية عيشهما المشترك أكثر مقبولية من أبويهما، ومع ذلك فالرواية تعزو اختيار الاجهاض إلى رغبة بالتخلص من الجنين، ويتضح فيما بعد أن الفرنسي "أرنو" كان متزوجا.

لم تمتثل رواية "كم بدت السماء قريبة!!" لقواعد المعادلة التي كرستها الرواية العربية المهتمة بثنائية الشرق والغرب، والتنازع بينهما، فقد كانت الشخصيات تقيم علاقاتها في ضوء الذخيرة الثقافية المسبقة التي تحملها، والرجال هم المرتحلون فيها إلى ديار الغرب، يطلبون ثأراً جنسياً من حيف لحق ببلادهم جراء التجربة الاستعمارية، وهو ما نجد مثالا واضحا له في "موسم الهجرة إلى الشمال" وسواها من الروايات التي أثارت هذه القضية، فيما جاءت هذه الرواية على خلفية من السلوك الثقافي، فالشخصيات تؤكد عدم قدرتها على التواصل، وحينما نتعمق في كشف أسباب عجزها عن الاندماج يظهر لنا أن ذلك يعود إلى تباين المفاهيم الثقافية، على أن الرواية تخلو تماما من فكرة الانتقام التي أخذت أشكالا عدة في تلك الروايات. والمرأة الغربية هي التي تخوض التجربة في الشرق، وهي التي تخفق في إقامة التواصل مع الشرقي، ولا يلوح أن ثمة محمولا ثأريا يشي بفكرة الانتقام، إنما تريد الرواية البرهنة على عجز الاشخاص المختلفين ثقافيا عن التواصل العاطفي، والاجتماعي، وحتى العلاقة بين الأم و"ديفيد" لا ينظر إليها الأب على أنها خيانة بالمعنى الشرعي، فقد حدث غضّ الطرف عن السيطرة على علاقة متعفنة، وجرى قبول علاقة تواصل ثقافية

وجسدية بين انجليزيين في أرض الشرق، هما زوجته "وديفيد" بعد أن انبتّ التواصل بين الزوجين، فالعلاقة الموازية تنشأ في ظل سوء تفاهم ثقافي أكثر منه سوء تفاهم شخصي.

تنتهي الرواية إلى نفس الفرضية السابقة، وهي صعوبة الاندماج بسبب التباين الثقافي، لكنها لا تقيم أحداثها على تلك الفرضية إلى درجة تدفع بالشخصيات إلى العنف، إنما تكشف بالتدريج أن العجز عن الاندماج مبعثه اختلاف الرؤى الثقافية، والتعلّق الهوسي بالأصول والتقاليد، لكنها تتجنب إثارة البغضاء بالانتقام، إنما تقبل العقاب كأن ثمة ذنبا قد اقترف، وهي لا تحاول تخطي التباين الثقافي، ولا تسعى إلى دمج أطرافه، فتتوقف عند حدود تأجيل أية علاقة بين الطرفين.

3. الردّ بالسرد.

وإذا كانت رواية "بتول الخضيري" قد مسّت، بنوع من الخفر الأنثوي، مفهوم الأبوة الذي تصدّع بمواجهة التنازع الثقافي العام بين الشخصيات الفاعلة في فضاء السرد، وطرحت قضية الهوية الأنثوية كجزء من قضية الهوية الثقافية، فإن رواية "خارج الجسد" لـ "عفاف البطاينة" تعرض نقداً جذرياً لفكرة الأبوة الشرقية القائمة على القهر المباشر، والمتعمّد، للأنثى، فالمسار اللولبي لسيرة "منى" وتحولاتها النفسية، والفكرية، والجسدية، يكشف طبيعة الاكراهات التي تتعرض لها الأنثى في مجتمع يتخيّل أن حرية المرأة، مهما كانت طبيعتها ودرجتها، خطر يتهدّد أركانه، ومقوّماته، فيمارس قمعاً مركّباً ضدها ليحول دون زحزحة تصوراته الطهرانية عن نفسه؛ فالأنثى في تصور الثقافة الأبوية كائن شفاف قابل للانكسار في أية لحظة، وقيمتها الرمزية تكمن في عذريتها وليس في كينونتها الإنسانية، ولا حماية لها إلا بمراقبتها الدائمة، وعزلها، والسيطرة عليها؛ فحرية الأنثى جربٌ معدٍ لا يلبث أن يصيب بعدواه جنس النساء قاطبة، ثم المجتمع بكامله، وذلك داء عضال يخرب الركائز الاجتماعية لو سمح به، فالمرأة بحاجة لمَن يحميها مِن خطر كامن فيها، وهو في حال تأهّب دائمة، وسيتفجّر حالما تخف رقابة الذكور. ولا سبيل لمجتمع يشغله عفافُه إلا بأن يحول، بكل وسيلة، دون اندلاع الخراب فيه.

تظهر تجليات هذه الفكرة من خلال رؤية "منى" لنفسها ولعالمها طوال صفحات الرواية، وتهيمن على مسارات السرد، وتقترح أحداثاً ووقائع كي تتحول الفكرة إلى مسلّمة ينبغي أن تعتبر بها كل امرأة. وعلى الرغم من أن الفكرة ثابتة، وجاهزة، وقبلية، كما يظهر ذلك في مدخل الكتاب حيث تطفح أيدلوجيا المؤلفة فوق السرد، فإن الرواية تحرص على تقديم الفكرة محمولة بسيرة استعادية لحياة فتاة أردنية قروية فقيرة يلجأ والدها للعمل عسكريا في "أبو ظبي" فيشغله العمل، وجمع المال، وصعاب الغربة، طوال خمس عشرة سنة، عن

المسؤوليات التربوية تجاه أسرته، ويعود من الخليج، وهو مشبع بثقافة الفصل بين الجنسين، وذلك يغذّي ثقافته القبلية القائلة بدونية المرأة، والحذر من نزواتها، وضرورة جعلها موضوعا للمتعة، وربط عفتها بمقدار امتثالها للقيم الأبوية والعشائرية المغلقة. وفيما يباح للرجال ممارسة الرذائل، والافتخار بها. وطبقا لهذه الفكرة ينبغي عزل المرأة خلف أسوار عالية للحفاظ على عفافها من الانتهاك.

وترتسم صورة قاتمة للأبوة إذ يقتصر دورها على إشباع الحاجات الخارجية للأسرة، واغفال الحاجات الداخلية من حب، وحنان، وعطف، وحرية، وبعودة الأب إلى بلاده، وزواجه من امرأة ثانية، ينفلت عقال القسوة تجاه أسرته الأولى، فتتصاعد ممارسة العنف تجاه النساء جميعهن، لكن الأب يتفجّر عاصفة راعدة حينما يبلغه أن "منى" التقت، بشكل سريع، وفي مكان عام، بالشاب "صادق" الذي داعب خيالها كمراهقة، وهي في نهاية دراستها الثانوية.

هذا اللقاء العابر في مقهى، وردود فعل الأب عليه، ومعه الأسرة، والقبيلة، يفسّر كل التحولات اللاحقة في حياة "منى" ويفضح بنية الثقافة الأبوية ـ القبلية التي تقوم على فكرة الذعر من الأنوثة، واستئصال مقوماتها بدواعي الشرف، فتُعرّض "منى" إلى تعنيف مبالغ فيه، ثم تُفرد كدابة جرباء، وتُمنع مشاركة أهلها طعامهم، وحياتهم، وتُجبر على خدمة الجميع عقاباً لها على ما اقترفت من إثم أخلاقي لايغتفر "أصبحتُ جارية والدي، وجارية جواريه، وعبيده، أتلقّى أوامر فرك البلاط، وتنظيف الحمامات، وكنس محيط المنزل. صرتُ أجلس في المطبخ لأكل فضلات عائلتي، وكأني كلب نجس. احساسي بقذارتي، وشذوذي، وانعدام انسانيتي، كان يتربّع بين عينيّ، وفوق رأسي كلما شاهدت عائلتي حول المائدة، أو التلفاز. انكمش على نفسي وأصغر حتى في عينيّ. لماذا منعني أبي من مجالسة إخوتي والناس؟. أكنت على تلك الدرجة من القبح والتفسّخ؟ "[11].

وردّ الفعل المفرط في قسوته ضد "منى" عزّز لديها كراهية نفسها وأسرتها، بعد أن كانت عرفت عن كثب سلوك أبيها تجاه العائلة، وسلوك القبيلة تجاه النساء بشكل عام، فيموج السرد بالحقد والرغبة في الانتقام، وتظهر جميع الشخصيات قلقة، ومتبرمة، وعدوانية، وتتناوب رؤى سردية كثيرة فليس ثمة ناظم فيما بينها، إذ تتصاعد جلبة من الأصوات المعبرة عن فوضى تكتسح العائلة جرّاء لقاء بريء بين شاب وفتاة في مكان عام. تتعرض "منى" لكل صنوف الاهانات الجسدية والنفسية، وفي مقابل انفجار كراهية الأب لها ولعموم الأسرة تكتسح البيت كراهية مضادة للأب، ولسلطته المطلقة. يفسر الأب لقاء ابنته بالشاب على أنه خرق لميثاق الشرف الأسري والقبلي، ولكي يصلح الخطأ، فما عليه إلا بتر السبب الذي جاء بكل ذلك: ابنته.

هذه الزائدة التي طعنت شرف الجميع ينبغي استئصالها، ولا يدخر الأب وسيلة من وسائل العنف إلا ويجربها ضد ابنته التي تُختزل كينونتها إلى عذرية منتهكة، فيعاملها بوصفها "عاهرة" ولايخاطبها إلا بهذا الوصف طوال مدة بقائها في البيت. وتتخبط الشخصيات في وحل الحقد، وبسبب ذلك تنزلق "منى" إلى تجربة دينية سلبية تقرب إلى أن تكون هروبا من الحال التي هي فيها، إذ لا سبيل أمامها إلا الهروب من عالم الأرض إلى عالم السماء "إن فقداني الأمل في حياة كريمة في الأرض هو ما أجبرني على الاتجاه إلى السماء. متّ في الأرض وكان عليّ أن أبحث عن حياة أخرى حتى لو كانت متخيلة"[12]، فتبالغ في أداء طقوس دينية مفرغة من دلالتها بحثا عن توازن مفقود، ومحاولة لإشغال نفسها عما تمرّ به من نبذ أبوي. رُميت "منى" في قعر البيت على أنها دليل عار يجب الانتقام منه، ولا سبيل لضبط غِلّ الأبوية الذي يتصاعد أُواره في أرجاء الدار إلا بالامعان في إهانة الجسد الأنثوي الذي ضبط متهماً برغبة عارضة.

تقع "منى" ضحية ثقافة يُسقط فيها الرجال تجاربهم الشخصية مع نساء عاهرات على بناتهم وزوجاتهم، فيتوهمون أن العاهرات هنّ النموذج الجامع لخصائص النساء، وما يقع لهم معهن هو ما تقوم به النساء قاطبة. تقول عن أسرتها من الذكور "اخضعوني لتصورات كوّنوها من تجاربهم. كنت برأيهم شبيهة بواحدة من أولاء اللواتي يفرغون شهواتهم في أو فوق أجسادهن. كنت أشبه واحدة ممن كانوا يعرّونهنّ ليستمنوا وهم ينظرون إلى أفخاذهن، ذكور عائلتي مرضى، ويظنون أنهم محصنون ضد أمراض الغير. أظنهم اهتزوا حين شكّوا للحظة أن مرض غيرهم قد أصابهم"[13]. وللتخلّص من العار الذي لحق بالأسرة يُقترح عليها الزواج من "محروس" فتجد في ذلك مهربا من القهر اليومي، ثم خطوة أولى لتحقيق الهدف الذي خطّطت له من أجل التخلص من وضعها المهين، مع أنها حاولت إفشال الزواج، وامتنعت أن يكون جسدها موضوعا للمتعة.

ترى "منى" بأن يوم زواجها من "محروس" هو يوم "الدفن" أي دفن الطموح، والتطلّع، والحرية، ودفن الرغبات السامية باللقاء مع رجل يحترمها، ويقدر أنوثتها، وما الزواج إلا عملية تحويل في ملكيتها من أبيها إلى زوجها، وتصبح بدلة الزفاف كفناً، وبيت الزوجية قبراً، والمناسبة طقس موت، فقررت منع زوجها من الاستمتاع بجسدها بالطريقة التي يريدها هو "كنت أعرف أن قبيلتي باركت لمحروس جسدي، وأحلّت له لمسي وتذوقي وهتك عذريتي. كنت أعرف أنهم سينتظرون خلف الأبواب إلى أن يخرج إليهم محروس ومعه المنديل المنقّط بالدم، أو ليقول لهم أنه أدخل ذكره بين فخذي واخترق الغشاء الذي يخيفهم. اقسمتُ أن تنام قوانين الحلال والحرام في حضن أبي وقبيلتي ومحروس، وعاهدتُ

جسدي ألا أحلّه إلا لفرد يوقّع عليه لا على الورق، ويوقّع جسدي عليه لاعلى وثيقة نجاة "[14].

وتكون الليلة الأولى مع محروس مشهد منازعة يسيل فيها الدم، فقد كانت ضربا من الاغتصاب المهين "أذكر لحظة عرّاني فأشعر باجتماع ذكور العالم حول جسدي، ينتهكون قدسية خصوصيته، يأكلون لحمه بارداً، ويتبعونه بكؤوس دمي. مخالب مثلّمة تشدّ شعري وتقتل أنفاسي. أغسل جسدي المبتذل وأفركه كأني أحاول التخلص من بعض طبقاته. أبكي فيزداد إحساسي بالمرارة والإهانة، ويتجدّد خوائي مع كل قطرة ماء تسقط فوقه. أتمنى لو أني أتحوّل إلى قطرات ماء أو بقايا قذارة لأدخل في الثقوب الصغيرة تحت قدمي واختفي "[15].

وهذه الحال تجعل "منى "كائنا مهووساً برغبة تدمير نفسها وتدمير الآخرين معها، فمن وجهة نظرها كان الزوج المترهل القذر يريد اغتصابها، بأن يمضي بالأسلوب نفسه الذي كان أبوها قد بدأه، ومن وجهة نظر الزوج فهي وليمة ينبغي أن يجري الاستمتاع بها بالعنف، واخضاعها بالقوة، فتمنّع الأنثى يقتضي جبروت الذكر. وفي المشهد الآتي يُعرض تمثيل الصراع بينهما بثلاث رؤى متباينة، هي رؤية "منى "ورؤية "محروس "ورؤية "الراوي العليم " :

منى: أرفض أن يدخل حقولي رغما عني. يحاول قطف أنوثتي فأجتث ذكورته. يأمل أن أقتسم ثماري معه، أن نتصالح، أن أضمّ ماءه إلى تربتي. أرفض وأعلن أن حقولي قاحلة، وأن لا ثمار لدي لأشاركها (كذا). يعرض عليّ حدائقه عساي أكتشف ثمراً كنت أجهله، أرفض عرضه، وأغلق كل مساماتي. أقيم أسواراً منيعة عند بواباتي فيرجع من غزواته منكسرا.

محروس: أريد أن أدمّر أسوارها حتى وإن أفسدتها. سأحتلّها وأقيم فوق أرضها رغماً عنها.

منى: سأقاوم الاحتلال والقهر، ولن يدنّس جسدي حتى وإن وضع أصابعه فوقه. لن يدخل قلبي ولن يتذوق صفائي.

الراوي العليم: حين تخون القوة محروس (كذا) يلجأ إلى العنف. يصفعها ويحاول غزوها. يتراجع عن أسوارها معتذرا لسانه، وحنق عينيه يقسم أن يحاول احتلالها مجدّداً. يكرّر محروس هجومه، وتبقى منى قلعة حصينة. ازداد انطواء محروس حين أصبحت أسلحته فاسدة لا تستطيع إطلاق رصاصة واحدة في وجه عدوّته. كلما رفع سلاحه ووجهه نحو قلبها، يتحول الحديد رماداً، ويتساقط تحت الأقدام. حين يكون سلاحه بعيداً عنها، ينتصب عاليا ويقذف في الهواء، لكنه حين يقف في وجهها، يصبح عاجزاً، ويذوب كما لو كان قطعة بلاستيكية أرهقها الحر، وأفقدها كل شيء "[16].

لو نظرنا إلى حبكة هذا المشهد السردي لوجدناها تقوم على فكرة الصراع حول مفاهيم القسر والرفض، والاجبار والممانعة، يدعمها نوعان من الثقافة: ثقافة ذكورية راسخة ترى في جسد المرأة ـ الزوجة ميدانا لممارسة شتى الرغبات، بما فيها العنيفة، وثقافة أنثوية رافضة ترى في كل ذلك استباحة، واختزالا للمرأة، وكيانها الإنساني، وما "منى" و"محروس" سوى ممثلين يؤديان هذا الدور القائم على تعارض المفاهيم، والتصورات، والرغبات. ثم يقوم الراوي العليم بلمّ أطراف المشهد ليستخلص عبرة من حبكة لا سبيل إلى فك الغازها إلا بقراءتها في ضوء ثقافة ذكورية تقليدية متصلبة، وثقافة أنثوية جديدة لم تزل هشّة. ولغة الفاعلين في المشهد تستعيد ألفاظ الحروب بين منتصر وخاسر، كالإرغام، والاجتثاث، والصلح، والأسوار المنيعة، والبوابات، والغزوات، والتدمير، والاحتلال، والمقاومة، والقهر، والرصاص، والأسلحة الفاسدة، وهذا الحشد من الألفاظ لا نجده كله في وصف معركة حربية فكيف بليلة زواج!. وتنتهي التجربة بالفشل.

هذه التجربة المركّبة من تجربتي الأب والزوج تجعل "منى" كائنا مشبعا بالكراهية، واحتقار النفس، فرؤيتها لنفسها، ولأسرتها، وللعالم الذي تعيش فيه، تفوح بالحقد الذي يصل إلى مستوى خطير، فلا يخالجها إلا الانتقام ممن أحالها إلى محض عار، وبخاصة الأب الذي أصبح مركزا تتجه إليه حزم الكراهية العنيفة بأشكالها كافة. يمثل الأب رمزا لثقافة عمياء تكرس التمايز بين الذكور والإناث، فيُمتدح الذكور لمروقهم الأخلاقي، ويقع التباهي بأخطائهم على أنها ضروب من الافتخار، وكأنها فتوح مبينة ميدانها أجساد النساء. فيما يُقتص من النساء، ويختزلن إلى خائنات لمجرّد الشك في أن إحداهن ابتسمت لرجل، أو شربت معه القهوة في مكان عام. وبدل أن تسعى "منى" إلى فك هذا الالتباس المكين في صلب الثقافة الاجتماعية السائدة، فإنها تشحذ الكراهية ضد أبيها، وأسرتها، ونفسها، فكما أن العبودية مرض يجد له مغذّيات بين العبيد قبل السادة، فكذلك تنزلق "منى" إلى الكراهية الكاسحة إلى درجة تضطرب فيها حركة السرد، فتتقاطع الصيغ السردية بطريقة تربك ترتيب أحداث الرواية.

وتنتهي تجربة الزواج الأول بإخفاق مريع، لتبدأ مرحلة أخرى في حياة "منى" حينما تتزوج من "سلمان" المغترب في اسكتلندا، وهو في السابعة والأربعين من عمره، فيما هي دون العشرين، وترحل معه، فإذا به يحمل الثقافة الذكورية العدوانية نفسها التي عرفتها "منى" في مرابع القبيلة، فعلاقته بها تتحوّل إلى مجرد استمتاع جنسي غايته الإشباع الذي يفتقر لأي إحساس ومشاركة بين الطرفين، وسرعان ما يهملها، ويرميها جانباً. وحينما تحمل منه يسعى للتخلص من الجنين الذي جاء بسبب نزوة، وتجاريه "منى" في ذلك، فالجنين ابن الكراهية وليس ثمرة الحب، وحينما يكرّر عليها الأطباء والممرّضون في

المستشفى إن كانت راغبة فعلا في الاجهاض، في دعوة مبطنة للتفكير مليا قبل التخلّص من الجنين، تتراجع في اللحظة الأخيرة، وحينما تلد تدعو الطفل باسم "آدم".

وتعيش "منى" تجربة مريعة من العذاب والعزلة مرة أخرى في مكان بعيد، وكأنها في منفى منقطعة عن أي جذر، وأية علاقة إنسانية، فزوجها لا يختلف عمّا تعرف من رجال قبيلتها الذين انتهكوا كل شيء نفيس في أعماقها، فلم تصقله ثقافة الغرب، ولم يتعلّم شيئا، وبقي حاملا جرثومة الآباء نفسها، فيتنامى العداء مرة أخرى في داخلها تجاه كل الأشياء المحيطة بها، وتهيمن عليها الكآبة وتنحدر إلى نوع من السوداوية المرضية. وفي ضوء التجربتين اللتين مرت بهما، تجد نفسها في حالة جهل وعماء، فلا تعرف ماذا تريد، ولا إلى أين تمضي، وتحوم في رأسها أفكار الانتقام، إذ حطّم الرجال حياتها مرتين. فما دامت هي في دائرة التبعية فليس ثمة أمل في أن تستوي حياتها. ويرتسم الحل فجأة حينما تذهب إلى الأخصائية النفسية "مسز ستيفنز" التي تقول لها بعد جلسات عدة "إنك لا تعرفين ماذا تريدين. اذهبي وفكرّي وحدّدي أهدافك. اعرفي ما يسعدك وما يزعجك وما تطمحين إليه. مشكلتك نابعة من ذاتك" [(17)].

بهذا المقترح يُفتح احتمال مغاير أمام "منى" التي توهّمت، من قبل، بأن كل الصعاب التي واجهتها تسبّب بها الآخرون فقط، فإذا بالأخصائية النفسية تضع أمامها احتمالا جديداً. فمن الصحيح إنها كأنثى شرقية قد سُلب منها حق الحرية والاختيار، ولكن هذا أدرجها في تبعية مطلقة من الحقد جعلت منها سلبية لا تستطيع التقدم، ولا التراجع، ولا قبول الحال التي هي فيها. ولتتخطّى كل ذلك عليها أولا تصحيح وضعها قبل أن تطالب الآخرين بذلك. كان تركيز "منى" متّجها إلى الخارج، إلى الآخرين الذين حالوا دون أن تكون في وضع طبيعي، إلى درجة توهمت أنها كاملة البراءة، فإذا بالأخصائية الاسكتلندية تقترح عليها تجاوز كل ذلك، والبحث عن الحل في داخلها، وليس في المحيط الخارجي لها. وما أن تنتبه إلى ذلك حتى تدرك الوضع السلبي الذي وصلته، فتنخرط في دورة تعليمية خاصة بإنشاء مشروع تجاري، ويكلف الشاب (س. مكفيرسون) بمهمة متابعة مشروعها إلى أن تنضج الفكرة، فتتمكّن من تأسيس مشروع انتاج الأطعمة الشرق أوسطية.

يفجر "ستيورت مكفيرسون" في نفس "منى" طاقة إيجابية هائلة، فتنتبه إلى أنها بتحرّرها الاقتصادي تفكّك علاقة التبعية بالآخرين: أباً، وأخاً، وزوجاً. وبمرور الوقت تخطّط لمغادرة بيت زوجها، فهما غريبان عن بعضهما لا يجمعهما إلا سقف واحد، وتنجح في عملها، وتمتلك بيتاً خاصاً، وتعيش بصحبة ابنها آدم. وبثقافة الكراهية والحقد والرغبة بالانتقام تستبدل ثقافة الأمل والطموح والحرية. وفي عالم جديد ينظمه القانون، وليس

الحماية الأبوية، تشرع في اكتشاف نفسها، وتطوير إحساسها الذاتي بأنوثتها، وبإنسانيتها، فتعيش مع "ستيورت" إثر انجذاب مشترك بينهما.

وهذا التحول المفاجئ يضع أمامها اختيارات جديدة، لم تفكر بها، لكن أحداث الماضي تقرع في ذاكرتها "كنت خائفة، ليس من ستيوارت أو وجودي في شقته، بل من نفسي ورغبتي في الاقتراب منه. صوت داخلي يذكّرني أني مسلمة وشرقية وعربية ومتزوجة، وصوت آخر يؤكد لي أن كل هذا لا يمنعني من التقارب مع ستيورت. ما بين الصوتين أجول وأتردّد ولا أستقر. منطق يقول من حقي وستيورت أن نقترب مادمنا نريد ذلك. ومنطق جماعة بعيدة يؤكد أن لاحق لنا بذلك. تسكنني مقولات الجماعة بالرغم من قدمها وضبابيتها وعدم اتساقها، وتسكنني أفكاري وتحثني على الحياة"[18] وباقتراح من جارتها "كارول" تبدأ في تنفيذ فكرة الطلاق من "سليمان" والارتباط بـ"ستيورت" في علاقة تقوم على فكرة الاختيار الحر غير المقيد بأية ضوابط خارجية، ومع أن هذه العلاقة تصطدم بعقبة الأحكام الدينية التي تحرّم الزواج ممن هو من خارج أهل الملّة، فإن "منى" تعبر الهوة العقائدية، وينطلقان معا في شراكة انسانية قوامها الانسجام، والتكافؤ.

بتأثير من "ستيورت" يفتح أمام "منى" عالم الثقافة الغربية، فتغرف منه ما تشاء، وبتوجيه منه تتعرّف إلى تاريخ اسكتلندا، فتطّلع عليه كأنه تاريخ شعبها، وتنخرط في الاندماج التام في المحيط الجديد، وتحاول بتر صلتها بالماضي وأحداثه، وتعيش مع "ستيورت" مدة سنة في علاقة حرة غير محكومة بغير رغبتهما، وحاجتهما، لأن يكونا معا. ولكي تتطهّر كليا مما لحق بها وهي بصحبة صديقها، تختار مسكنا ريفيا خارج المدينة، وتصبح "مسز مكفيرسون". وكلما مضت في ادّعاء الانقطاع عن ماضيها لاحقتها أشباحه إلى أقصى شمال الأرض. وفي حال من الحنين الجارف إلى أسرتها، ينهار تماسكها النفسي، فتسافر إلى الأردن لزيارة أسرتها، وأبيها المحتضر، وكأنها تريد أن تقول بأنها غفرت له كل شيء، فتصاب بصدمة شديدة حينما يظهر لها أن عشر سنين من الفراق قد زاد في انغلاق الثقافة التقليدية، وأن أجيالا جديدة ظهرت في الأسرة هي أكثر تشدّداً عما كان الأمر عليه من قبل، فكيف إذا عرف أهلها وأبناء عشيرتها بأنها تعيش مع شخص غريب، ومن عقيدة أخرى، دون أية روابط شرعية!!.

تعود "منى" وهي أكثر تشاؤماً من ذي قبل، حتى عمها "سالم" الذي مرّ بتجربة الاعتقال والسجن، وأمتلك وجهة نظر مختلفة عن القبيلة والأسرة، وكان ملاذها الوحيد في الماضي حينما كانت تحتمي به وببيته من أبيها، أظهر تشدّداً في أفكاره وسلوكه ضدها، مع أنه يسعى جاهدا للهروب إلى أميركا للتخلّص من ضيق الحال في بلاد يستحيل أن تتوفر فيها شروط الحياة الطبيعية، ولكن سرعان ما يتّجه إلى اسكتلندا ليحلّ ـ بمساعدة من طليقها "سليمان ـ

في بيت "منى "بدواعي رعايتها، والعمل معها في مشروعها التجاري، فيصاب بصدمة حينما يكتشف أنها تعيش وحيدة بصحبة "ستيورت "وابنها "آدم" . فيحذّرها بأنها لم تخرق ميثاق القبيلة، والأسرة، فحسب، إنما خرقت ميثاق العقيدة الذي يحرم زواج المسلمة من غير دينها.

تشرح له أنها غير مؤمنة بشروط تلك المواثيق، وليست ملزمة بها، بل إنها و "ستيورت "ليس لهما "علاقة بالأديان، لا مسيحية ولا إسلام "[19] فعلاقتهما تترتب طبقا لشروط دنيوية، وليس دينية، ولها صلة بحريتهما الشخصية، وإنها توصلت إلى أن الحياة الحقيقية هي الحياة القائمة على الاختيار الحر غير المشروط بمواثيق قبلية، ودينية، لكن العم يتمسك برأيه على خلفية موقف يرى في اختيار الأنثى انتقاصا للثقافة الأبوية، فيخبرها بأنها انزلقت إلى منطقة الخطأ الكامل الذي لايحتمل غفرانه، فكيف بالسكوت عليه، ويعود العم فيشي بسرّها للعائلة، والقبيلة، وتتحسّب هي للمخاطر، وتستبق ذلك، فتتوارى عن الأنظار مخافة أن تطالها يد الانتقام "اقترح ستيورت أن ننتقل إلى مدينة أخرى أو بلد آخر إن كان ذلك يريحنا من مطاردة أشباحهم. اقترح أن نلجأ إلى السلطات ونطالب بحماية من خطرهم. استمعت لستيورت طويلا ولم أجد طمأنينة في كل ما اقترحه. سيلاحقوننا أينما ذهبنا، وستصل سيوفهم إلى رقابنا حتى إن اختبأنا تحت المحيطات. ستيورت في خطر. طفلي في خطر. وجودي في خطر، وسكينة آدم في خطر. مستقبل عائلتي في خطر. كلنا في خطر لأني ولدت لقبيلة لم أخترها، ولأني أدين بدين تبعه أجدادي وأبي من قبلي "[20].

ويصل عمها "عامر "إلى اسكتلندا للاقتصاص منها، متعقّبا أثرهاً، وتطهير الأسرة من العار، لكن "منى "تفلت منه، وتتوارى في مدينة أخرى، وتبيع أملاكها، وتقوم بتغيير اسمها إلى "سارا الكزاندر "وتجري عمليات جراحية لإخفاء ملامحها الأصلية "شعرت بسقوط ذكريات أبي وعائلتي وتاريخي عن جزء مني. . . كنت ابنة قبيلتي، وكان اسمي ووجهي امتدادا لما فُرض عليّ. الآن صرت ما اخترت: أحمل الاسم الذي ارتضيته لنفسي، والوجه الذي صممته لذاتي، والجسد الذي شئت لأناي "[21]. وتتنكّر بالشخصية الجديدة، فلا يبقى من "منى "القديمة إلا نبرة صوتها. وتنّجب من "ستيورت "ابنتها "جودي "وتعيش في مدينة أخرى لتختفي عن عيون المنتقمين.

تعود "منى "إلى الأردن بالهوية الجديدة، هوية المصلحة الاجتماعية الأجنبية، لتقود حملة من أجل حقوق الإنسان، وبخاصة حقوق المرأة في محاولة لتغيير بنى الثقافة التقليدية التي تختزل المرأة إلى عار. ولكي تكتسب هذه التحوّلات دلالتها في شخصية "منى "فلابد من عرضها على خلفية التباين الثقافي بين الشرق والغرب، فهي الخيط الناظم لهذا التباين، وهي في الوقت نفسه موضوعه، وإذا كانت في الشرق مستجيباً سلبياً للثقافة الأبوية، فقد

جعل منها الغرب فاعلا في تفكيك أواصر تلك الثقافة. فلقد اكتشفت نفسها وعالمها بمؤثر غربي. ابتدأ الاكتشاف بمقترح الأخصائية النفسية، ثم تطور بمعونة "ستيورت" واكتمل باطلاعها على الثقافة الغربية التي كشفت لها كل شيء، وفي ضوء ذلك تقوم برحلة معاكسة لتحرير مجتمعها من ثقافة تحول دون تطوره، ومن أن أجل أن يتحقق ذلك فلابد من تزوير هوية، وشكل، واسم.

فكرة التنكّر بهوية غريبة، ثم البحث عن دور رسولي في تغيير المجتمع تقترح على المتلقّي نمطاً من التفكير المبتسر المتولّد عن وضع فردي يقع تعميمه لتغيير بنى مجتمعات كاملة، فتجربة "منى" الشخصية التي تدفع بها الصدف المحضة، ومعاونة الغربيين من أخصائيين وأصدقاء، هي تجربة منقطعة عن أية إمكانية تحتمل قدرة تغيير تلك البنى، كما أن استعارة فكرة التغيير من سياق ثقافي واجتماعي، ونقلها إلى سياق آخر مختلف عنه، بواسطة فرد متنكّر خائف من كشف حقيقته، أمر محفوف بكل احتمالات الفشل، فهذا نوع من تعقيد الحل أكثر من تبسيطه، والتمكّن منه.

إن تصريح "سارا الكزاندر" في خاتمة الرواية "رجعت إلى المجتمعات العفنة التي تقلّد القتلة أوسمة الشرف، وتسحق الحريات والحقوق والكرامة الإنسانية لأدافع عن حقوق الإنسان"[22] يضعها في منطقة خارج الإمكانية العملية للتغيير، ولعل لقاءاتها بأسرتها، وهي بهويتها المزيفة، ونقدها لأوضاع مجتمعها بصيغة التسفيه والاتهام تعيدنا إلى "منى" القديمة قبل التحويل الذي أجرته على نفسها. لقد انتهت كما بدأت ناقمة، ومتبرمة، تصف بلادها وناسها بالعفن، وإذا كان ذلك مقبولا في مرحلتها الأولى كضحية، فما الذي يبرره الآن وقد جاءت بوصفها مُصلحة اجتماعية؟. ثم ماهي الأسس الأخلاقية التي تمنح شرعية وصف مجتمعات كاملة بالتعفّن، سوى الموقف الأيدلوجي الضيق الذي يرتد بالشخصية إلى الحقبة الأولى من حياتها، فقد عادت "منى" برؤية سياحية أقرب إلى أن تكون استشراقية لتعرض تبرّمها عبر الخطب، وإدانة الجميع أهلا، وبلاداً، ومجتمعاً.

تتوهم "منى" وهي تتنكر بشكل واسم "سارا الكزاندر" أنها انتقلت من الجحيم إلى النعيم، وأن مسؤوليتها تبدأ من محاولتها نقل مجتمعها إلى الجنة الموعودة، وستكون هذه المسؤولية مقبولة لو تمكنت من تشريح بنية ذلك المجتمع، واقتراح حلّ ينتقل به من الجحيم إلى النعيم. والحق فتحليل البنية العميقة لرواية "خارج الجسد" تكشف مقترحات ملفّقة تسندها ادعاءات لامرأة لم تتمكن من اكتشاف لا نفسها ولا مجتمعها، فأعجزها ذلك عن فعل أي شيء على المستوى الجماعي، فتنكرت خائفة، وعادت لتحمل أيديولوجية رسولية تدّعي بها التغيير. فهل سيكون تغيير تلك المجتمعات أيضاً باستعارة اسم وشكل غربيين؟. ولو انتهت الرواية عند حالة التغيير الفردي واكتساب الهوية الجديدة لأمكن تأويلها على أنها

صرخة عميقة تقدمها امرأة ضد ثقافة أجبرتها على حلّ فردي بأن انتهت إلى تبنّي شكل واسم وثقافة في نوع من الاحتجاج على الاختزال الذي تمارسه تلك الثقافة ضد أهلها، ولتحوّل النص إلى علامة احتجاج يمكن استعادتها في كل حال تقتضي نقد بنية تلك الثقافة، ولكن عودة البطلة متنكرة بهدف تغيير تلك المجتمعات يهدم ركائز الفكرة بكاملها، فنحن بإزاء دور شبه نبوي يريد اجتثاث كل شيء واستبداله بآخر مختلف. وهنا تتدخل أيديولوجيا المؤلفة لتدفع بالشخصية الرئيسة إلى هذه المنطقة، فتجرد الرواية من بعدها الخاص بسيرة امرأة تمر بتجارب وتحولات، وتنتهي بها مصلحة لأحوال مجتمعها.

الفكرة الإصلاحية القائمة على مبدأ المعاناة الفردية هي بذاتها فكرة تقليدية، فالأخذ بهذا التصوّر ينتج نوعاً من الذات النرجسية التي تدّعي المعرفة الكاملة، وتمتلك اليقين النهائي، ولديها الحلول الكاملة، وأن الآخرين مجرد قطيع يعمه في الضلال، ولابد من أداة سحرية تنقذه مما يرتكس فيه تخلّف. وهذا مضمون كل ما جاءت به العقائد والأيدلوجيات المغلقة، وهو بالضبط ما كرسته المركزية الغربية في العصر الحديث من حاجة الشرق إلى حقنة غربية ليستيقظ من سباته، ووقع تناسي، وإهمال، السياقات الثقافية والاجتماعية المختلفة بين الشرق والغرب، وإذا كانت التجربة الغربية صحيحة وسليمة فلأنها من تمخضات تاريخها الاجتماعي، واستعارتها لا يخرب فقط قيمتها وأهميتها وإنما يعيد ترتيب بنى الشرق لتطابق شروط ذلك النموذج الجاهز. وثمة شك عميق في أن ذلك النموذج سيعمل على تغيير البنى التقليدية الشرقية التي هي بحاجة إلى نموذج مقترح من سياقها الخاص، ومتفاعل مع النماذج الأخرى، بما فيها النموذج الغربي.

ترحل "منى" من الشرق إلى الغرب وهي ناقمة على نفسها وعالمها بسبب فشل متواصل تشترك فيه هي ومجتمعها، وسياق ارتحالها يشبه حالة هروب، إذ قبلتْ بزوج لم تجد فيه أدنى ما كانت تتمنّى، ثم اكتشفت مساوئه، ومكثت سنوات طويلة مستسلمة لقدرها، ولم تتمكن من اكتساب أية معرفة تعيد بها اكتشاف نفسها، ولا تفسير حالها، سوى التردد على "دار الأرقم" لممارسة الترتيل الديني، وأداء الطقوس نفسها التي كانت تقوم بها في سجنها المنزلي في القرية. وكان يمكن لها أن تظل إلى النهاية في هذه الحال، لكن استسلامها وعجزها يؤديان إلى إصابتها بالكآبة، والاضطراب النفسي، وهذا يجبرها على البحث عن العلاج، فإذا بالغربيين يقدمون لها العلاج النفسي والعقلي والجسدي بعد أن عرفوا علّتها. وبرعايتهم لها بوصفها مريضة تبدأ باكتشاف نفسها باشراف غربي مباشر، ومع أن الشفاء الكامل لا يتحقق إذ تداهمها ذكريات الماضي، فإن تغيير هويتها جاء نوعا من الهروب الكامل من خوف شخصي، وعليه فمن الصعب قبول دورها الجديد حاملة مشعل

تغيير تلك الثقافة التي اختزلت أنوثتها وإنسانيتها. إذ لا يتسق التنكر مع التحرر، ولا ينسجم الخوف مع التغيير.

والحال فإن الأيديولوجيا الخارجية للمؤلفة تطفو فوق الرؤية السردية لـ"منى"في معظم صفحات الكتاب بما يشكل نتوءات وأورام متواصلة تعرقل انسياب الأحداث، وتكشف عدم تدرج نمو الوعي عند الشخصية الرئيسة في الرواية، فثمة نوبات من الوعي يعقبه سبات واستسلام، وبالاجمال فوعي الشخصية لم ينمو بسبب تجاربها، إنما أسقط عليها وعي مختزل بقضية الذكورة والأنوثة، وبثقافة المجتمعات التقليدية التي تحتاج إلى تمثيل سردي عميق يكشف ملابساتها، ومع أن رحلة الشخصية بين عالمين وثقافتين كانت إطاراً يصلح لكشف التباين، وربما فضح الثقافة التقليدية الشرقية، لكن الوعي الزائف بالثقافتين هو ما يتجلى عند تحليل البنية الدلالية للرواية، فلم تقترب"منى"بهوية"سارا"إلى الوعي الأصيل أبدا. فكما أنها كانت ضحية الثقافة الأولى، فعلاقتها بالثقافة الثانية علاقة تبعية، وليس علاقة شراكة، وتبنيها للهوية الجديدة جاء على خلفية من علاقات أخرى، وتاريخ آخر، ونمط من الحرية الشخصية المقترح عليها بدون مشاركة في الاكتشاف.

أجرى الغرب إعادة تأهيل لـ"منى"وبالهوية الجديدة"سارا"عادت إلى الشرق الذي كانت تزدريه لتعيد تأهيله بنفسها، والحق ففكرة التأهيل، وجمل الرسالة الاصلاحية، ثم اغفال الاختلافات الثقافية، ناهيك عن العرقية والدينية، ظهرت جميعها على خلفية باهتة، إن لم أقل تجريدية، من الأفكار الرغبوية الذاتية، وعودة "منى"بهوية مزورة تصطدم بقضية الانتماء والتغيير، ولا تأخذ في الحسبان الاعاقات الكبرى التي تعترض سبيلها، وسبيل كل من يروم تحقيق هدف مماثل لهدفها، ومنها العرق والعقيدة والثقافة والطبقة، فهل المقصود أن تصبح كل "منى"شرقية"سارا"غربية؟ فالتنكر بهوية غربية لتغيير البنيات الاجتماعية والثقافية الشرقية ماهو إلا افتراض تنكري، كارتداء الحجاب لادعاء التقوى، وممارسة الخداع بوسيلة التنكر، فلا يحتمل تغيير مرجعيته التنكر.

من خلال شخصية"منى"جرى تمثيل النوع الأنثوي بوصفه عابراً للعرق، والثقافة، والطبقة، والدين، فقد اخترقت هذه الحواجز، وكأنها موانع سرابية تتلاشى أمامها حالما تقترب إليها، فبعد حياة فقيرة، ومعدمة، وتعيسة، ومقهورة، في أسرة محكومة بالكراهية بين أفرادها، ومجتمع قبلي مغلق، وثقافة إسلامية متشددة تحرم الاختلاط بين الجنسين، وتبيح القتل بسبب الزواج من ذمّي، فجأة تصبح "منى"اسكتلندية، عالمية الثقافة، ولا دينية، وصاحبة مشاريع اقتصادية، وقد اكملت دراستها، فلم تكن أمامها أية عوائق طبقية أوعرقية أو ثقافية، إنما هو عائق النوع، نوع الأنثى، فقد تعرضت للإذلال، والقهر، فقط لأنها أنثى، وحينما انتقلت من الشرق إلى الغرب لم تجد ما يحول دون اندماجها في المجتمع الغربي،

وكأنه كان في انتظارها، فقبلها شريكة مطلقة في العمل، والعلاقات، في الانتاج، والزواج، بل إنه شفاها من مرض وطّنته فيها ثقافة القبيلة، والعرق، والدين، فأطلق في داخلها قوة انسانية مجردة عن كل تلك الأطر المعيقة، فطابقته في شكلها، واسمها الجديدين.

تعيد "منى ـ سارا" تقسيم البشر إلى قسمين متنافرين دون تفريق بينهم لا في الدرجة ولا في النوع: أشرار بإطلاق وهم الشرقيون، وأخيار بإطلاق وهم الغربيون. وضمن القسم الأول أدرجت أباها، وأمها، وأخواتها، وأخاها، وزوجها الأول والثاني، وأعمامها، وأبناء عشيرتها، وقومها، وحتى أزواج صديقاتها من السيدات العرب في أدنبره الذين يحذّرون زوجاتهم من الاختلاط بها. وادرجت في القسم الثاني: مسز ستيفنز، وستيورت، وكارول، ومارك، والأطباء، والممرضات، والعاملين والعاملات في مشروعها التجاري، ومدرّسي أبنها "آدم" وسائر من عاشت بينهم في اسكتلندا. وهذا التصنيف الجاهز الذي يتخطّى الصفات الفردية، والمزايا الشخصية، ويرتقي إلى رتبة التصنيف القائم على أساس العرق والثقافة، يُظهر عمق الهوة التي تحاول "منى ـ سارا" ردمها. لقد جرى تصوير الشرقيين مدنّسين بكليتهم بثقافة الكراهية، فيما نقّي الغربيون كنوع بشري أثيري، وهذه النظرة المتعالية على الواقع والتاريخ تعيد رسم حدود فاصلة بين الشعوب والمجتمعات أكثر ما كانت موجودة قبل أن تنتدب "منى ـ سارا" نفسها لزرع حداثة النوع الغربي في قلب تخلف النوع الشرقي.

أجبرت "منى" على قبول تهميش مضاعف، فلم تكن أنثى اختزلتها ثقافة القبيلة ووضعتها في موضع دوني، فقط، إنما اختزلتها الأسرة بشخص الأب وحبستها في المطبخ أسيرة وخادمة. فجرى تحوّل جذري في وضعها، كانت من قبل مكبّلة بثقافة العزل، وتقييد العلاقات، وأصبحت مقيدة بحيز ضيق، وكانت تشارك الأسرة فإذا بها تُفرد، وتُجبر على اقتيات فضلات الآخرين، فقد طال العقاب تلك الشراكة العرجاء، ومزق الروابط بين أفراد الجماعة التي اجبرت أن تمتثل لمفهوم "العائلة". وخلال مدة الاعتقال الأبوي تحاول "منى" توسيع تطلعاتها الجوانية، فكلما ضاق حيّز حركتها، وقُيّدتْ حركتها، سعتْ بالمقابل إلى توسيع عالمها الداخلي، فتنازعتها حالان متضادتان، الأولى دينية إذ تنزلق إلى إيمان سلبي سينقلب، في اسكتلندا، إلى اختيار حياة "لا دينية". والثانية تجذّر فكرة الكراهية في أعماقها، فتتفجر رغبة عارمة بالانتقام من الأب. وسوف تتطور هذه الفكرة، فيما بعد، إلى كراهية لأسرتها، وعشيرتها، والشرق عموما، حينما تنخرط في تغيير هويتها بالاسم والمسمّى.

كان الحيز الضيق كناية عن عالم مشبع بثقافة تراتبية قائمة على مبدأ الأبوية، ولم تتوقف رغبة "منى" عند حدود تخريب ذلك الحيز، إنما تعدته إلى تخريب النظام الرمزي الحاضن

له، والصلة بين الاثنين قوية، ففي المطبخ أصبحت آلة لإشباع حاجات الآخرين، وفي النظام الثقافي الأبوي كانت آلة لاشباع رغباتهم، فلزم خروج مزدوج على الاثنين. والحبسة التربوية هي التي قامت بتنميطها لتكون منفعلة وليس فاعلة، ولازمتها هذه الصفة إلى النهاية، إذ بقيت منقادة إما لرغبات الآخرين أو لمقترحاتهم. ظهرت استجابتها للرغبات في المرحلة الأولى من عمرها في العالم الشرقي، وظهرت استجابتها للمقترحات في مرحلتها الثانية في الغرب، وفي الحالين كانت موضوعا وليس ذاتا. ولم يقع كل ذلك في منأى عن النظام الثقافي المهيمن على مصائر الأفراد، فقد كان الرجال فيه يتحركون ببديهة راسخة فلا مَنْ يسائلهم عن نواياهم، وأفعالهم، وعلاقاتهم، أما النساء فهن دائما قيد المساءلة، ورهن المراقبة، فاتصف سلوكهن بتصنّع ملتبس ومخاتل؛ ففي الثقافة الذكورية ترتسم صورة الرجل باعتباره الكائن البديهي، والثابت، والراسخ، والحر، والفاعل، فيما تلوح شبه صورة للمرأة باعتبارها تكويناً شائهاً، وناقصاً، وهشاً، لا خيار له في حياته ومصيره. والحق فالتعارض بين البديهي والمصطنع، يعود، في تلك الثقافة، إلى تعارض بين رُتبتي الرجل والمرأة، بوصفهما ذكراً وأنثى، فهو تنازع حول مفهوم "النوع" وقيمته، وذلك من مسوخات الثقافة السائدة.

4. الازدراء بالسرد.

على أن اللحظة الاعتبارية التي انتهت إليها رواية "خارج الجسد" لـ "عفاف البطاينة" تسعى رواية "امرأة من طابقين" لـ "هيفاء بيطار" إلى إعادة توظيفها بطريقة أخرى، ولغاية تخصّ هذه المرة هوية الأنثى، فالروايتان تعنيان بمصير المرأة في سياق نظام ثقافي قامع ينظر إلى الأنوثة بريبة، وانتقاص، وعدم اطمئنان، ويفضل وضع الأنثى تحت رقابة صارمة كيلا يتعرّض إلى التخريب من الداخل، فالأنثى مصدر خطر، وبخاصة حينما تقرر اختيار شريك من خارج العقيدة الدينية التي تنتمي إليها، لأن الشخصيتين الرئيستين في الروايتين، وهما مسلمة ومسيحية، وجدتا بغيتهما في مسيحي ومسلم، على التوالي، فثمة رغبة مستترة لتخطّي حبسة المعتقد الديني الذي يكبّل الأفراد بقيود دينية تحول دون اختياراتهم الإنسانية الخاصة بهم. وبعبارة أخرى، فالشخصيتان في الروايتين المذكورتين غير مهتمتين كثيراً بالحدود الدينية في علاقاتهما الجنسية والزوجية انطلاقا من كونهما قد تخطتا هذه الحدود، أو توهمتا ذلك التخطّي، بدون مراعاة ردود الفعل العنيفة من النظام الثقافي القائم على فكرة العزل والفصل، وحدود الحلال والحرام، على الرغم مما يشوب ذلك من تصرفات أولية لها صلة بخوض تجربة مغايرة مع رجل من دين مختلف.

تفصح رواية "امرأة من طابقين" عن الهوية الهشة للأنثى، فهي، بسبب الوعي المستحدث بنوعها الجنسي، وبسبب عزوف الثقافة الذكورية عن الاعتراف بها إلا في كونها

وسيطا للمتعة، أو موضوعا لها، تكتشف ذاتها كائناً ضعيفاً تتجاذبه الأهواء أكثر من الاختيارات الواعية، فـ"نازك" الشخصية الأساسية في الرواية، تتحرك في مسارين يجسّدان الرؤية الأنثوية النرجسية في ثقافة ذكورية هوسية تهمّش الأنثى إلى درجة تجتثّ وعيها الصحيح بنفسها، فتنزلق إلى الحالة المرضيّة التي كرستها تلك الثقافة. وهذان المساران تمثلاه كل من نازك الكاتبة الباحثة عن الشهرة، ونازك الشخصية الروائية التي تكتب عنها نازك الأولى رواية، ثم سرعان ما يتضح أن تلك الرواية التي يجري تضمينها في السرد الإطاري إنما هي سيرة نازك نفسها، والتضمين هو اللبّ الذي يتركّب حوله الإطار، فيندمج المساران في نهاية الرواية. وهيمنة الرؤية النرجسية التي تخترق النص بكامله لا تضع فواصل بين التضمين وإطاره، فهما صوت واحد، ورؤية واحدة، ومرآة عاكسة لا تفرق في درجة الوعي لدى المرأة الكاتبة والمرأة المكتوب عنها، فثمة رغبة عارمة تشمل السرد بكامله في أن تكون نازك هي بؤرة السرد، سواء أكانت كاتبة أم شخصية في رواية، وتبعا لهذا يرتسم الاضطراب في موضوع "الهوية الأنثوية" فتتداخل هويات عديدة إلى درجة ينتهي فيها المتلقّي إلى غياب الهوية الأنثوية نفسها.

وأذكر خمس هويات متداخلة لا يكاد السرد يتمسّك بأية هوية منها، إنما يهرب منها كلما لاحت معالم إحداها، وهي: هوية الفتاة العاشقة في مجتمع ديني مسيحي يحرّم فكرة العشق، ويقتصّ من مقترفيها باعتبارهم خاطئين إذ يولون الاهتمام لأجسادهم لا لأرواحهم، وهوية المرأة المفعمة بالرغبة الجسدية في مجتمع ينظر إلى الرغبة المعلنة بكثير من الدونية، ويعدّها تعهراً سافراً ينبغي اجتثاثه، وهوية الزوجة في مجتمع يحوّل الزواج إلى مؤسسة خاوية تفتقر إلى الروابط العميقة، وتتردّد في أروقتها المهجورة الخيانات والعلاقات الموازية، وهوية الأم التي تفقد طفلها فتحرم من ممارسة الحنان، فيحول بينها وبين حالة المنح العاطفي، والدفء الأمومي، ثم هوية الكاتبة المهووسة بالشهرة إلى درجة تتمسّح فيها بأذيال "كاتب البلاد الشهير" ليضفي عليها شرعية أدبية، وتلاحق ناشراً إلى بيروت لينشر لها روايتها الأولى. فالاضطراب في رؤية الأنثى لنفسها ولعالمها عرقل إدراجها في إحدى الهويات المذكورة، ويعود ذلك، فيما نرى، إلى عدم نضوج مفهوم الهوية الأنثوية في الكتاب، فما أن ترتسم ملامح إطار لهذا المفهوم إلا ويقع تفريغه من محتواه، وتدميره، وتخطّيه إلى مفهوم آخر أكثر التباسا.

ومن المعلوم أن الهوية لم تعد إطاراً صارما، وجامداً، تتعرّف الشخصيات فيه بالقوة، إنما هي أطياف متداخلة من رؤى، ومواقف، وتصورات، وانتماءات، وتحيّزات، لكن الرواية تعرض بالتعاقب السريع أشباه هويات مبتورة، وممزقة، ومتشظية، ولا تفلح في صوغ هوية شاملة للأنثى التي تتخيل الأنوثة جمالا، وشباباً، وجسداً، فقط. ومن التمحّل نكران

أن الثقافة الذكورية أجرت تنميطا شبه ثابت لصور الأنثى، وأدوارها، فلا تقع المجاورة، ولا يقبل التفاعل بين الهويات المتعدّدة للأنثى، فلكي تكون زوجة وفيّة لابد أن تكون ساذجة، ومعطاء، ومتفانية، ومستسلمة، وأمينة، ولكي تكون عاشقة لابد أن تكون لعوبا، ومغوية، وبارعة في معرفة لذات الجسد، ومواضع إثارته، ولكي تُقبل في عالم الرجال فلابد أن تكون جميلة، وأنيقة، وشابة، ومتحررة، ولكي تكون كاتبة لابد أن تكون مغرية، وراغبة، وجريئة، ولهذا ترتسم صورة نازك في أول الرواية على أنها وحيدة، ومطلقة، وباحثة عن الشهرة، وتتفجر جمالا ورغبة، وهي في الثامنة والثلاثين من عمرها.

وهذا ينقلنا إلى الوجه الآخر، فليس الثقافة الذكورية هي وحدها المسؤولة عن تفريق مكونات المرأة، وإعادة توزيعها إلى هويات ثانوية صغيرة ينتقص كل منها قيمة المرأة، إنما شرعت المرأة تستجيب لذلك، وتروّج لهذه الصورة النمطية، إذ جرى التركيز على صفات قائمة بذاتها في المرأة تحجب عنها المزايا الجوهرية للكائن الإنساني، وجرى تصويرها كدمية خالية من الموقف الواضح سوى التمنّعات، والتخيلات. أصبحت المرأة تدعم ثقافة قائمة على التنميط النوعي الصارم للذكور والإناث.

تنهض البنية الدلالية لرواية "امرأة من طابقين" بمجملها على هذه الركيزة، فمع غياب وعي أصيل في الرؤية السردية الأنثوية لنقد هذه الظاهرة، سيكون مباحاً تكريسها، والترويج لها، فلا نجد سوى تذمرات صبيانية، وتأوهات مكتومة، وتبرما بالقيم التقليدية، والمرأة تستجيب لشروط تلك الثقافة إما مجبرة أو راغبة، فقد سارعت نازك متعثرة للقاء كاتب شهير في منتصف السبعينيات من عمره، ورمت نفسها بين يديه بإغراء مكشوف لا تخفى دوافعه، ليمنحها شرعية الاعتراف بها كاتبة في بلدها، ثم تعقّبت ناشراً هرماً إلى خارج البلاد لتحظى منه بنشر روايتها، وفي الحالين كانت مهيأة لدفع الثمن المطلوب الذي يدل عليه الإغراء الجسدي، فهي مهووسة بالشهرة والمال، وتنتظر اللحظة التي يشار إليها ككاتبة، وهذه الرغبة المرضيّة تنسيها الظروف المحيطة بها، وتنسيها أنوثتها التي تدّعي الإعلاء من شأنها، فحينما يلامس أحدهما جسدَها استجابة لنوع من الإغواء المبطن منها أو المكشوف، لا تفكر إلا في كونها امرأة جميلة في منتصف العمر، وهم في ختامه. فتوهم الدور الخالد للأنثى المغرية خارج مدار الزمن سيطر على نازك على الرغم من أنه لا يسكنها غير الخواء، وحب الظهور، والنرجسية، فكتابها الروائي الذي ظلت تطريه طوال صفحات الرواية، وخادعها بشأنه الكاتب والناشر، هو صفحات إنشائية مفككة لا ترسم، بأي شكل من الأشكال، ملمحاً لكتاب حقيقي يستحق تدنيس الأنوثة من أجله.

ولعلنا نلمس توازياً في الرواية بين أنوثة منتقصة الوعي، وكتابة شوهاء. ولو ربط بين المظهرين كنتيجتين محتملتين من نتائج ثقافة ذكورية لا تسمح بالوعي الأنثوي الناضج، ولا

التعبير السردي الرفيع عنه، لكانت رواية "امرأة من طابقين "ذهبت إلى الاتجاه الذي يفضح الأسباب التي تحول دون تقدير الأنوثة كسمة رفيعة، ودون ظهور كتاب نسوي معبر عنها، لكن الرواية قلبت ذلك، فادّعت أنوثة محورها الجسد المحض المفرّغ من قيمته الإنسانية، وكتابا مضطرباً يعوم بالإنشاء، بوصفهما نتاجاً استثنائيا تصدّهما الثقافة الذكورية، وتنتقصهما، وتمنع ظهورهما. ولهذا تحولت الكتابة إلى توصيف لأنوثة نرجسية يتمرأى فيها الجمال والشباب الخالدان، وهما الشرطان الوحيدان لها، وبهما يمكن تحقيق الغاية في ثقافة يتصاغر ممثلوها بإزاء ذلك.

وحينما تكتب نازك روايتها السيرية عن "إلغاء الفروق الطائفية والتزاوج بين الأديان" فلا يحضرها إلا مفهوم اللذة المجرّدة عن سياقها، والتعبير الفوضوي عن رغبة الجسد، والمتعة دون الاهتمام بالظروف الحاضنة لها. لقد نشأت نازك في أسرة مسيحية مدعية للإيمان، وجرى تلقينها في الكنيسة على تعويم الحب الروحي، وطمس الحب الجسدي، فإذا كان من جسد يمكن أن يُحبّ، فهو جسد المسيح بتجلياته، وتضحياته، وحينما تقع في هوى شاب مسيحي تجده منصرفا إلى حب المسيح، فتلوذ بالشاب المسلم "صفوان" الذي تخطّى حاجز الأديان والعقائد في العلاقة بين الجنسين، ومع أن قمع الرغبة الجسدية في المسيحية هو الذي قادها إلى البحث عمّن يشبعها، فوجدته لدى المسلم، فإن نازكا الكاتبة تخرّج ذلك على أنه إلغاء للفروق الدينية وصولا إلى مجتمع يندمج أفراده، ويتشاركون في المفاهيم والتصورات الخاصة بحياتهم كجماعة واحدة، وليس فِرقا متنازعة تحرّم العلاقات الجسدية، كأن الجسد من أملاك العقيدة وليس لصاحبه شأن فيه. والحق فنازك الشابة التي منحت جسدها كله لـ"صفوان" إلى درجة دفعتها حاجتها الجسدية الصِرف إلى التنكر والتحجّب لزيارته في شقته، فافتض عذريتها، وأشبع رغبتها، وقبلها أن تكون زوجة له، وقبلها أهله أيضاً، لم تتمكّن من عبور الهوّة الفاصلة بين الديانات والطوائف، ولهذا تراجعت، وتزوجت سريعا من "ماهر" ابن طائفتها، بعد أن رقّعت عذريتها، ورمّمت ذاتها، ورحلت معه إلى باريس بوصفها زوجة وفية، فتنكرت لعلاقتها مع "صفوان" الذي رتّب حياته ليكونا زوجين بعد أن عرفا التجربة الجسدية، وتشاركا فيها.

وفي باريس تكتشف "نازك" أن لزوجها عشيقة فرنسية، هي "إيزابيل" فيقع الخصام بينهما، فالخلاف ذو بطانة أخلاقية، إذ تجد فيه زوجاً خائناً، فتنخرط في نوع من محاكاة الخيانة بالانتقام مع الشاب التونسي "كموّن" الذي يشبع رغباتها في شقته إذ تداوم على زيارتها، فساعدها في تخطّي صدمة زوجها الخائن، فقد كوفئت خيانة بخيانة مادام الأمر متصل باشباع رغبة جسدية، وليس موقفا فكريا. وحينما يرتسم في الأفق عاشق جديد، هو الفرنسي "غيوم" تنزلق الأحداث إلى ناحية أخرى، إذ يعود الزوج بعد أن هجرته الفرنسية،

فتحمل نازك منه بطفل، وإذا بفكرة الأمومة تحتل مساحة تفكيرها، وتنسى كونها عشيقة وزوجة، وتتلاشى لديها الرغبة الجسدية وكأنها أم بالطبيعة منذ بدء الخليقة، لكن طفلها الصغير "حبيب" وهو ثمرة هذه الظروف الملتبسة، يسقط مريضا، وكأنه يحتج على هذه الممارسات الفوضوية، فتنزلق نازك إلى تجربة دينية تعيدها إلى الإيمان الكنسي الذي أدانته كثيراً من قبل، وقاومته، وحاولت التخلّص منه. وبموت الطفل يتلاشى شعور الأمومة فجأة، وكأنه ومضة انطفأت، فتحاول اللحاق بصفوان الذي سافر للدراسة في أميركا، ولما تتوهم أنه يعشق أميركية بسبب مكالمة مع امرأة في بيته، تعود إلى سوريا محبطة، وتستحصل قرار الطلاق بعد سبع سنوات من الجهد، فتصبح حرة، ووحيدة، ترفل بجمال يخلو من المعنى. ولكي تتخلّص من الوحدة والفقر تقرر احتراف الكتابة باستغلال جسدها وجمالها لمخادعة كاتب وناشر بلغا ختام العمر، لكنها تفشل أيضاً اعتقاداً منها أنهما يحولان دون ذلك، إلا عبر مقايضة بجسدها، وقد منحته لسواهما في مرات عديدة من قبل.

تقع نازك ـ كاتبة وبطلة كتاب ـ ضحية فهم خاطئ لنفسها وللآخرين، فبدل أن تعترف بأخطائها، وتخبطاتها، وتسعى لتصحيحها، ترمي الآخرين بسوء النوايا ـ مثلها في ذلك مثل "منى" في رواية عفاف البطاينة ـ فلقد فشلت حبيبة، وعشيقة، وزوجة، وأمّاً، وكاتبة. وانتهى الكتاب بفشل نشر روايتها الموعودة. وفي كل ذلك يقع السبب على الرجال دون غيرهم. من الصحيح أن الثقافة الذكورية أحالت المرأة عنصراً تابعا في نظام اجتماعي قائم على التراتب الجنسي، والديني، والطبقي، لكن سلوك نازك يبرهن على قبول هذا الوضع، والامتثال له، ومظاهر التبرّم كانت تفوّهات إنشائية طفت فوق سياق الأحداث، ولم تتحول إلى أفعال تؤدي إلى انعطافات حقيقية في مصير الشخصية الرئيسة في الرواية؛ فنازك لم تكن مؤهلة لخوض التجربة كونها أنثى إلا كما يريدها الذكور، وأدّتْ دورها ضمن هذا المدار المغلق، وسدّ باب الاحتمالات أمام الانثى ـ الكاتبة بعودتها من بيروت حاملة مخطوط كتابها، فإذا كانت أخفقت في أدوار الحبيبة، والعاشقة، والزوجة، والأم، من قبل، فقد ختمت ذلك بالكتابة، وفات عليها أن تعيد التجارب الأولى، ولم تعد تصلح لأي من الأدوار التي حاولت ممارستها، فحالها أسوأ من حال الكاتب والناشر الشهيرين، أما هي فقد خسرت كل شيء، ولن تعيد اليقظة المتأخرة التي داهمتها في غرفة الناشر في فندق على بحر بيروت، المعادلة الخاطئة في مسارها؛ لأن علاقتها بالأشخاص والأشياء، منذ البدء، كانت خاطئة تقوم على تصور نرجسي غايته اشباع الجسد، والوصول إلى الشهرة، دون الاهتمام بالمعايير التي تجعل منها أنثى فاعلة في نظام اجتماعي ينبغي أن يقوم على الشراكة بين المرأة والرجل.

تُشغل الرواية كثيراً بمنازلة مضمرة بين نازك وكاتب البلاد الشهير، وتستكمل مع

الناشر، وهي منازلة تهبط بالرواية إلى فضح علاقات التحاسد بين الكتّاب أنفسهم، وبينهم وبين الناشرين. وينحرف المسار الذي رسمه أفق الانتظار عن رواية تعنى بهوية الأنثى، وتُعرض هذه المنازعة غير الأخلاقية برؤية سردية تبسّط تلك العلاقة، وتجعل منها نوعا من الابتزاز المتقابل، فبجمالها، وما تعتقده من بقية شباب لديها، تريد نازك ابتزاز الكاتب لتنتزع منه اعترافاً أدبياً، وبالاستمتاع المتصابي بها يقدّم الكاتب الشهير ذلك الاعتراف بنوع من التردّد. وهو أمر ينتقل إلى نازك والناشر بعد أن يتوارى الكاتب عن الأحداث. تريد نازك الاستئثار بالشهرة والمال، وتتوهّم أن الوسيلة لذلك ما تعتقده فيها من موهبة وأنوثة، ولكن الرجال المانحين لما ترغب فيه ليس لديهم إلا شهرة زائفة، وشيخوخة مقرفة، وبهذا تقترح نازك ثنائيات ضدية في علاقاتها بالكاتب، ولكي تتم المقايضة فلا بد من دمج هذه التعارضات.

تعتقد نازك أن شهرة الكاتب ملفّقة نالها بروايته الجنسية الأولى، وبتكرار موضوعة الجنس في أعماله الرتيبة الأخرى، وهو نتاج زمن سيء، وعلامة على فساد عصرها، وانغلاق آفاقه، وبما أنه استكمل الشهرة، والمال، والجاه، فما الذي يدعوه للمضي في كتابة رتيبة لا معنى لها، ولا وظيفة، وينبغي عليه الانسحاب والصمت، وترك الفرصة لغيره من الكتاب الجدد، وبدل أن تصحح هذا الخطأ، تحاول التسلّق على شهرته لتصل إلى هدفها. وعند هذه النقطة تنتهي فكرة المقايضة بين الجمال والموهبة من جهة، والشهرة والشيخوخة من جهة أخرى، ليحلّ مكان ذلك احتفاء مجرد بالأنوثة والجمال بوصفهما ميزتين كاملتين، أما الشيخوخة والشهرة، فهما منقصتان وينبغي ذمهما؛ فالكاتبة نازك تتطلّع أن إلى تحلّ محلّ الكاتب الآفل موهبة بتأجّجها الجسدي، ويتردّد انتقاص متواصل للشيخوخة كصفة سيئة، ونزع الشيخوخة عن سياقها خطأ لا يقل عن خطأ تجريد الجمال من سياقه، ومع ذلك فالرواية مضت في ذلك وكأن هذا التعارض أحد الثوابت الأساسية في منظور الكاتبة والراوية.

وتفصح الفقرة الآتية عن طبيعة الرؤية السردية المتحكّمة بالنص، تقول نازك عن الكاتب "كنت أريد أن ألهو به، أن ألعب بالنار كما يقولون، وأؤجج مشاعر حبه لي، هو الذي كان يعتبر دوماً بأنه لم يحب امرأة في حياته، لأنه لم يصادف المرأة التي تجعله يركع. هل كنت أريده أن يركع؟ ربما، أم أن شعوراً مهزوماً في داخلي تجاه زمن يسحق إنسانيتي وموهبتي وكرامتي، ويجعلني كقربة جوفاء يملؤها الذعر من كل محاولة صادقة للتعبير عن الذات. أعتقد أنني في غزلي الكاذب له، وادعائي أنني أفكر به، ورش قبلاتي الحارة في رسائلي إليه، كنت أعترف بهزيمتي تجاه زمني الذي كان يجسده هو، كنت أتصرف

كمنتهكة، كنت أحس أن الزمن الذي يضطهدني هو الزمن الذي يمجّده، وبالتالي كانت شهرته تذلني بطريقة ما"[23].

تدّعي نازك أن انتقامها من الكاتب الشهير هو انتقام من رمز السوء، ولكن الوسيلة المتّبعة، والهدف، مختلفان تماماً، إنها سادية في وسيلتها، فأول ما يتبادر إلى ذهنها هو اللهو به، وتركيعه، وهو ما تحاوله إلى النهاية دون أن تنجح فيه، ولكنها تهمل فكرة الانتقام مما ادعت أنه علامة سوء على زمنها، وتجري متعجّلة من أجل شهرة فارغة فحسب، فتوارى السبب الأول، وسارعت إلى تحقيق هدف شخصي محض، ولم يعد ثمة ذكر للإدعاءات التي كانت في بداية الرواية. فقد كانت انتهت إلى أنها امرأة من ضباب، وهو رجل من حجر، وهذه المقارنة بين الهشاشة والصلابة تعيدنا إلى ما رسخته الثقافة الذكورية من أن المرأة هي مستودع ناعم للأحاسيس والعواطف واللين، فيما الرجل حصن للعقلانية والقوة والصلابة "شعرت فيما هو يسألني عن ثقافتي أنني امرأة من ضباب، فيما هو رجل من صخر. كنت نكرة، وكان هو معروفاً ومقروءاً لدى الملايين. حاجز الشهرة ينتصب بيننا، يحفر له جذوراً راسخة، بينما أنا قادمة من عزلة قوقعتي وأوراقي التي لم يقرأها أحد"[24].

وإذا كانت نازك تجد تخريجا لعلاقتها بالكاتب الشهير بهذه الطريقة، فلنتابع تخريجاتها لشخصية "نازك" في الرواية، وكيف ينتهي لديها مفهوم الرغبة الجسدية، وكيف يقع التصرّف بها فيما بعد "إنها تكتشف الآن الخطوط الأولى في شخصها وهي الرفض، أجل لولا الرفض لما أمكن تطوير الحياة، إنها ترفض أناها الذي شكّلوه هم، وترفض التعليم الديني الذي أرهق روحها وأعصابها بمفهومي الحرام والحلال، تتوق حلمتاها لشقّ القميص والتعمّد بنور الشمس، تتوق شفتاها لقبلة تعطي فيها روحها وتأخذ روح الحبيب، الفم لم يُخلق للطعام بل للقُبلة، واليدان لم تخلقا للاشتباك والصلاة فقط، بل لاحتضان جسد الحبيب وتحسّسه، ثورة الحواس تتفجّر من مساماتها. لم يعد شبح الدين قادراً على قمعها، جسدها مشبع بهورمونات الحب، غددها الفتية تفرز عسلا فيزداد الهدير الشبق في دمها، الحياة تدعوها للارتماء في حمام النور والهواء، والتمرّغ في متع الحواس، فكيف ستقاوم؟ وأي سخف أن تقاوم؟ ولماذا عليها أن تبكي حبيباً خصاه إيمانه؟ لكنها لا تزال تنزف ألماً وهي تستعيد موقفه الأخير بأنها أخت له وليست حبيبة. طار صوابها من موقفه، يا للنفاق والكذب والخداع في سبيل مسيح مُبتدَع لا يهمه سوى دفع الشباب إلى الأديرة ليقضوا حياتهم يصارعون شيطان الشهوة حتى تهزمهم الشيخوخة، فيعتقدون أنهم وصلوا للطهارة والعفة الحقيقيتين"[25].

الرغبة الهوسية بالجنس، وخذلانها من قبل الشاب الذي توهمته حبيبا، وهو فرد مؤمن بالمسيحية، يرفعان في تصور نازك الأمر إلى نوع من الصراع الديني والدنيوي في تلك العقيدة، أي بين حاجة الجسد للإشباع، وحاجة الروح للارتواء، في التصور المسيحي،

ويتم استبعاد الحاجة الجسدية للشخصية، ويقع تخريجها على أنها موقف عام ينبغي الأخذ به لتفكيك البنية الدينية، وتحت هذه الحجة تدفع نازك بفكرة الغاء الفروق الطائفية، والتزاوج بين الأديان. ولو أُخذ بهذه الفرضية بتمامها فذلك يعني عدم وجود رجل تشغله الرغبة الجسدية بين أتباع المسيحية، فحياتهم مكرسة لعشق المسيح المبتدع، وانتقال نازك لاشباع رغبتها مع الشاب المسلم "صفوان"سينتهي ـ لو أخذنا بالفرضية الأولى ـ إلى أن جميع المسلمين راكضون خلف شهواتهم الجسدية، وليس بينهم من تهمّه عبادة الله. وهكذا يتم تخريب قضية كبيرة من أجل تسويغ حاجة جسدية.

من الصحيح أن التعاليم الدينية في المسيحية والاسلام تدعو إلى نوع من التعفّف، والتبتّل، ومراقبة حاجات الجسد، والسيطرة عليها، وللوصول إليها تقترح حلولا، منها الزواج، ومنها الانقطاع للعبادة، وإذا كان ثمة حاجة لتخطّي العلاقات بين اتباع الديانتين، وإباحة الزواجات المختلطة، فليس السبب تبتّل مسيحي، أو شهوانية مسلم، أو رغبة مراهقة في اشباع جسدها، إنما النظر إلى أن العلاقات بين الشركاء ـ أزواجا وأحبّة ـ ينبغي أن تتم بمنأى عن الخلفيات الدينية، والطائفية، والقبلية، فتفكيك هذه الركائز لا تقتضيه حاجة جسدية لا يجد من يشبعها في هذا الدين أو ذاك، إنما تقتضيه شراكة ترفع الإنسان إلى رتبة الكائن البشري الحر القادر على الاختيار، فلا يحبس في إطار العرق، والعقيدة، والعشيرة. ولهذا تنهار الفرضية الاستعراضية لكتابة رواية تهدف إلى الغاء الفروق الطائفية، وإباحة الزواج بين أتباع الأديان المختلفة، ثم الإدعاء بأن المسيحية تعطّل حاجة الجسد للتعبير عن نفسه، والتأكيد على أن الإسلام يُغري بذلك أمر فيه درجة عالية من الانتقاص لعقيدة كاملة، ووصم عقيدة أخرى بتهمة، ففي نهاية المطاف ما العقائد إلا أنساق ثقافية متحوّلة لا يمكن لها إلا التعبير عن المتغيرات الحاصلة في الحياة، ولو جرى تعسف أعمى في تطبيق الشرائع فذلك سيحول دون قبولها بمرور الزمن، وهو ما حصل لكثير من الأديان، وسيحصل أيضاً لما تبقّى منها.

أردتُ التوسع في مناقشة هذه الفكرة لأن شخصية نازك الكاتبة احتفت بروايتها الداعية إلى تخطّي أسوار الأديان في الزواج والعلاقات الاجتماعية، ولكنها لم تتمكن من اقتراح حل ناجع؛ لأنها ربطت كل ذلك برغبة عابرة، فجرى التركيز على أن الرغبة الجسدية لنازك لن تجد طريقها للاشباع إلا عبر المسلم صفوان، ولكن الحاجة الجسدية نفسها حينما استجدت في باريس اشبعت من طرف "كمون" التونسي، وكان يحتمل أن تشبع من قبل "غيوم" المسيحي لو لم يعد الزوج "ماهر"للظهور مرة أخرى في حياة نازك. والحق فإن تبنى فكرة تخريب الحدود بين الديانات كما ظهر في الرواية بدا ساذجاً وأحادياً، فلم تظهر أيةُ مسلمة على علاقة برجل، وبمسيحي، ولم ترد إشارة إلى مسيحي يرغب ـ غير نازك ـ بزواج

مسلمة، فهذا الجزء يقع خارج منطقة تفكير نازك التي تريد تكريس رواية لهذا الموضوع. وعليه فالهوية الأنثوية ظهرت شوهاء تجسدها امرأة يتوالى فشلها بصورة دائمة، فتزيف ادعاءات لاعلاقة لها بالأسباب الحقيقية. والرواية تمتلئ بتفوهات أيدلوجية تمثل وجهة نظر المؤلفة في هذه الموضوعات وسواها، وهي نتوءات تعيق حركة السرد، ولاعلاقة لها بمسار الأحداث، ويمكن انتزاعها لأنها لا تنبثق من تجربة نازك الكاتبة والشخصية الروائية، وتلك التفوهات تتوزع بين تعليقات خارجية عن الكتابة، وصعاب انتزاع الشرعية الأدبية، وتعليقات خاصة بالرغبة الجسدية والدين، وغير ذلك[26].

تبدو رواية "امرأة من طابقين" مصممة لنقض فكرتين أساسيتين، وهما قصور الرجل عن اشباع حاجة المرأة، وتخريب المؤسسة الزوجية، إذ ترتسم صور سوداء للرجال على صفحات الرواية بين حاجبين لحرية نازك، أو خائنين لها، أو مستغلين لجمالها، وحتى "صفوان" أدرج في القائمة السوداء حينما شكّت أن له صديقة في أميركا بعد أن تخلّت نازك عنه، وتزوجت غيره "جنّت من الغيرة والقهر، لم تستطع القبول بأي شكل من الأشكال أن يحب صفوان أنثى غيرها، كان يعبدها لدرجة أمنت أنها ستظل ملكة قلبه إلى الأبد"[27].

حدث هذا في وقت كانت تعيش فيه علاقة حرّة مع كمون، و"تنظر لنفسها كزانية وهي تضاجعه"[28]. وفكرة العداء للرجال بإطلاق تمتد فتشمل مفهوم الأبوة، إذ تتفجر عدوانيتها ضد أبيها حينما تقرأ عرضا عبارة لفرويد عن هذا الموضوع "إنها لا تعرف الحقائق، بل ظلالها، ثمة ضباب متكاثف يوما بعد يوم في عقلها، لا تعرف كيف تجلوه، وحين قرأت عرضا عبارة لفرويد (يجب أن نقتل الأب) هاجت من الانفعال، لكأن بركانا خفيا انفجر لتوّه في داخلها، ملقياً بذور أفكار جديدة، هي أفكارها وحدها. لمحت بطرفة عين بوادر ولادة جديدة لروحها تستشعرها على نحو غامض، كأنها تحس برادار خفي بالأمور التي توشك أن تقع في حياتها، لكنها لا تعرف كيف، ولا متى، وماذا عليها أن تعمل لتفجر تلك الثورة الكامنة"[29].

لم تقترح "نازك" نمطاً لحياتها السعيدة بعيداً عن الرجال، كما اقترحت بعض النسويات في ذروة توهج الأدب النسوي في النصف الثاني من القرن العشرين، فالرجال هم الوحيدون الذين يسببون لها الاشباع الجسدي، والشفاء من مرض العزلة والضياع، وتقديم الشهرة. قام "صفوان" بالوظيفة الأولى، وكاد الكاتب والناشر أن ينهضا بالمهمة الثالثة، أما الثانية فتولاها "كمون" الذي شاركها الفراش دونما حب إلى درجة كانت فيها تنظر لنفسها كزانية وهي تضاجعه، وكان هو السبب في شفائها "عزتْ إحساسها بالشفاء لكمّون، إنه الوحيد الذي ساعدها لتستعيد ثقتها بنفسها، حتى مشيتها تغيرت، صارت راسخة، تضرب بقدميها، وتستمتع لتعليقات الشباب، أنت ساحرة، أنت فاتنة، فترد بابتسامة، وأحيانا بكلمات شكر،

فتنها نمطُ الحياة الباريسية، الحرية بلا حدود، صارت تلبس كفرنسية. كانت تلبس الشورت مع بلوزة ضيقة تكشف عن جزء من بطنها، وتجلس في مقاهي الرصيف تشرب النيسكافيه والبيرة، وتدخن السجائر خفيفة النيكوتين. كان يحلو لها أن تتخيل أنها رومي شنايدر، لإعجابها الشديد بتلك الممثلة. إنها منتشية بشبابها وحريتها، بولادتها الجديدة من قاع اليأس والضياع، ياه لم تحس أن الحياة تمجّد الشباب كما أحسّتْ في تلك الفترة"[30].

هذه هي الولادة الجديدة التي تمّت على يدي "كمون" وكانت نتيجة علاقة وصفتها بأنها أقرب إلى علاقة الزنا، لأنها "تعاشر شاباً خارج إطار الحب" وقد أطلقت عليها "علاقة اللحم"[31]. ليس ثمة تفسير ثقافي بخصوص عداء "نازك" للرجال سوى موقف مسبق، فهي تفضح أخطاءهم لكنها تتجاهل أخطاءها، وفي الوقت التي تجهر فيه برغباتها الجنسية تستكثر على الرجال التعبير عن رغباتهم. فهي ترى نفسها أنثى أثيرية، وهذا الاحتفاء التجريدي بالأنوثة يصطدم بحقيقة صريحة وهي أن أنوثتها لا تعبر عن معناها إلا عبر رجل، كما حصل مع "صفوان" و"كمون". ومع ذلك فـ"نازك" تكشف الاّ تطلّع للمرأة في منأى عن الرجل صديقاً، أوعشيقاً، أو زوجاً، أو وسيلة للشهرة والمال. وفيها جميعا لا تكون إلا تابعة. أما المؤسسة الزوجية فتحول دون إشباع الحاجات النفسية والجسدية، وما الزواج ـ كما تقول ـ إلا "دنس وعهر"[32] بل إن أحد فصول الرواية التي تكتبها نازك جاء بعنوان "زواج العهر". وتكرّس صورة الأرملة بأنها امرأة لعوب، ومرغوب فيها، فحينما تتوجه للقاء الكاتب المشهور تسيطر عليها الفكرة الآتية "أتاني الهامٌ أكيد أن المطلقة تتمتع بسحر وجاذبية لا يقاومان بالنسبة للرجال، وبأنها من غير أن تعلم تمتلك موهبة الرقة والرهافة بعد تحررها من أسر رجل، كان يعرقل انطلاق كل مشاعرها العفوية والإيجابية في الحياة، وبأنها تعلّمت بعد طلاقها كيف تعطي ذاتها بسخاء وتواضع"[33].

تتمرأى شخصية "نازك" في سياق السرد بنوع من النرجسية الفوضوية التي تحول دون تكوين هوية متماسكة لها، والقول بأنها "امرأة من طابقين" إنما هو حوار بين ثنائيات ضدية، ونوع من التنازع النظري الشائع بين العقل والجسد، يقع التعبير عنه بطريقة لا تحلّ المشكلة، وتنتهي المرأتان بالبكاء. ولعل أهم فقرات الحوار ذلك الجزء المعبّر عن المرأة المشغولة بجسدها، وهي التي خصّها الكتاب بالاحتفاء، وقد وصفت بامرأة الطابق السفلي التي تخاطب امرأة الطابق العلوي "حسنا أنت الموهبة والعقل المفكر، وأنا الشهوة والجنس، أنا الغرائز التي تحتقرينها أنت، الغرائز التي لا تبدع أدبا لكنها ستساعدك على النشر، وهو (=الناشر) الآن يفتح لك طريق الشهرة، أنا من ستمدّ لك الجسور، اتركيني أخرج من القمقم، لماذا تسجنيني في الحرمان والإهمال. ألم تزجّيني في غرفة مشبعة بالشهوة مع رجل جذاب يحرقني بالرغبة، وأنا انهكني الحرمان والسعي لنصفي الآخر؟ فلماذا لم تسمحي لي

أن انصهر معه، أن أتّحد معه بأجمل إتحاد في الكون، إتحاد رجل مع امرأة؟ لماذا تعلمت أن تحتقري الغرائز وأن تضعي ألف شرط لتنفلت من قمقمها الأخلاقي الزائف؟ تقولين كلاماً غامضاً لا أفهمه، الاحترام، الحب، التفاهم، ما قيمة هذه الأمور حين تنطلق شرارة الشهوة الخالدة؟ "(34). لم يكن لامرأة الطابق العلوي أي وجود في الرواية، فإذا بها تظهر في النهاية كناية عن يقظة مفتعلة لم تتوفر أسبابها. وإعادة توحيد المرأتين، في ختام الكتاب، كانت نهاية توفيقية يعارضها المتن السردي بكامله.

تكاد نازك تطابق شخصيتي "مريم" و"إيمان" في روايتي هيفاء بيطار الأخريين "امرأة من هذا العصر" و"هوى" فالنساء في رواياتها الثلاث يتمردن على نسق العلاقة التقليدية بين المرأة والرجل الشرقي، في محاولة لتشكيل هوية خاصة بهن، هوية متحررة، وشبه منفلتة، لكنهن سرعان ما ينجرفن إلى علاقات عارضة مع رجال فاقدي الصلاحية بحثا عن توازن مفقود في أعماقهن، غايته اشباع الجسد، وسد نقص العزلة، وترميم كسور الحياة الزوجية، فيخرجن معطوبات من تجارب سريعة يرتسم فيها الرجل مراوغاً وخائناً ومتقلباً ونزوياً وعاجزاً.

وتعاقب المرأة نفسها بالمكافئ التقليدي لفكرة الخير والشر، وكأنها تقتص من أخطائها؛ ففي "امرأة من طابقين" تستيقظ في "نازك" المرأة النقيض لنازك العابثة فتنتصر على الأولى، وفي "امرأة من هذا العصر" تدفع "مريم" ثمن أخطائها حينما تصاب بسرطان الثدي، ويجتث نهدها الجميل رمز أنوثتها، فتبدو وكأنها امرأة لحقها النقص جراء حريتها الذاتية، وتنتهي بسلوك عاطفي هو مزيج من الحب والعطف والشفقة إلى درجة تتوهم فيها أنه يمكن معالجة النساء المسرطنات بالحب. وفي رواية "هوى" تنتهي "إيمان" بين أحضان مفكر عجوز أناني، ومعطوب الجسد، بعد أن شاركت في سرقة المستشفى العام، وسُجنت. وفي الروايات المذكورة يقع انكسار حاد في بنية الشخصية قبيل النهاية، فتنتبه المرأة من إغفاءة المتعة الجسدية، أو الخطأ الأخلاقي، وتلوذ بمهرب "روحي" تظنه يطهرها من دنس المرحلة الأولى من حياتها. ويمكن تفسير ذلك الانكسار على أنه نزعة أخلاقية مضمرة تحكم وعي الشخصيات، ومصائرها، ودورها في البنية السردية.

5. الأنثى: تكرارية الأدوار الأمومية.

ولعلّ أول ما يلفت الانتباه في رواية "امرأة ليس إلا.. "لـ"باهية الطرابلسي"بعد عنوانها الذي يرجّح الإحالة على فكرة انتقاص المرأة، هو أنها تقدّم لائحة بالمعايير التنميطية للمرأة الشرقية، ثم تعرض، بعد ذلك، القواعد الخاصة بتوصيف الأبوة، ودورها الأسري، وأخيراً تصف الاستعدادات التي تقوم بها الأسرة عند ولادة طفل ذكر يعهد إليه حمل اسم العائلة في المستقبل. وهذا التصنيف لوظائف المرأة والرجل طبقا للنوع الجنسي، تعرضه رؤية سردية

أنثوية تمثلها الفتاة "ليلى" التي كانت تريد أن تكون مختلفة ومتميزة عن الأخريات، لكنها انتهت إلى ما انتهت إليه النساء من أقاربها، ومعارفها، فهي كأمها التي حاولت نزع قناع الأم والزوجة المثالية، والعيش كامرأة ذات حاجات طبيعية، لكنها فشلت، وهي أشبه بـ"شيماء" التي خاضت صراعا لتجد لها مكاناً في مجتمعها دونما نتيجة غير الاكتفاء بزواج خامل، وهي أيضاً مثل خالتها "زكية" المسكونة بالإثارة، وعشق المظاهر الاستعراضية، والمصمّمة ذهنيا لتكون وسيلة لنقض العلاقات التقليدية في مجتمعها المحافظ، لكنها تدفع الثمن، حينما يلحق الخراب بحياتها، فتكون هي الضحية، كما أنها مثل "نادية" في احتمائها بزوج غني يصون إحساسها بعدم المسؤولية، فتمرّ بحافة الحياة كأنها لم تعشها، لأنها لم تتعرّف عليها، وأخيراً، فـ"ليلى" شأنها شأن "عائشة" المتأسلمة، والمتحجّبة، التي لم تنجح في الحصول على سكينة داخلية إلا في التسليم بتفسير ضيق للدين إثر تجربة شخصية قلقة. فـ"ليلى" وكل النسوة المحيطات بها، كن يدرنَ حول أنفسهن كطواحين الهواء، وفي حلقة مغلقة لا نهاية لها "كانت مصائرنا مختلفة ومتشابهة في آن. دورة واحدة تجمعنا وتلتف حولنا بشكل حلزوني: الفتاة ـ الزوجة ـ الأم"[35].

لو أخذنا بالحسبان محاولات النسوة المذكورات جميعهن لانتهينا إلى أنهن كائنات مبعثرة، ومشتتة، فقد بدأن بخطوات مختلفة، وبمراحل زمنية متباينة، وانتهين إلى نهاية واحدة، فلم تكتسب أي منهن هويتها الأنثوية الكاملة، لأن الانتقاص لصيق بالأنوثة في ثقافة تقوم على التفاضل بين الذكور والإناث، وتعثرات المسار الشخصي للمرأة تتحكم به الأدوار والوظائف التي حدّدتها الثقافة الذكورية، ومسارها ينبغي أن يمرّ بمراحل ثلاث: فتاة تحت الرقابة الكاملة والسيطرة الكلية، وزوجة مهملة، ومنسية، ومبعدة عن شبكة العواطف الحقيقية، وأم نذرت نفسها لأطفالها، ونسيت ذاتها. وهو مسار دائري سريع لا يتيح للمرأة فرصة تأمل نفسها، ولا تشكيل هويتها، كأنه الدوامة العاصفة، ولكي نتعرّف إلى المرأة فينبغي أن نخلع عليها الدور، والوظيفة، الخاصين بها، وخارجهما لا يمكن التعرّف إلى مفهوم "المرأة ـ الأنثى".

أما قواعد توصيف الأبوة فتجتمع في شخص واحد هو الأب، الذي يشتمل على خلاصة كل الآباء، والأسلاف كافة من الذكور، فهو صلب المراس، وصموت ليبعث المهابة، ومنغلق كيلا تنتهك شخصيته، ومغترّ بنفسه لئلا يبتذل، وصاحب مبادئ سامية ليضفى شرعية على كل أفعاله، وطويل القامة ليكون أعلى الجميع، وقوي البنية ليفضح ضعف النساء "يوحي مظهره بصخر صلد". وثقافته في رواية "امرأة ليس إلا.. "مزيج من العربية المحافظة والفرنسية المتحرّرة، وقد ناضل من أجل استقلال المغرب. ولو جمعت هذه الأوصاف المعنوية والشكلية والأيدلوجية لارتسم له دور مصلح عظيم لأسرته ومجتمعه،

ومع ذلك ففيه ازدواجية معلنة، فمن ناحية فكرية يتبنّى الانفتاح والتسامح، ولكنه من ناحية واقعية وحسية وعاطفية متشدّد ومتسلّط إلى درجة مبالغ فيها"كان، بحكم توزعه بين ثقافتين ولغتين، غالبا ما يتناقض مع نفسه ومع الآخرين"[36].

وهذه الازدواجية التي ترسل ايحاءات متنوّعة للأبوة، تحيل ابنته الطفلة"ليلى"إلى عاشقة له، مستهامة به"وأنا طفلة، كنت أكنّ له حباً عظيماً، أحبه كما يحب الإنسان إلهاً، إذ كان في عيني يجسّد عظمته"[37]. وكأي معبود، فما يهتم به هو حب الآخرين له، وطاعتهم، وليس حبه لهم، وهو يرغب في أن يترسّموا خطاه، وتطبيق مفاهيمه، والأخذ بما يراه، ولا يعنيه أمرهم كما هم، إنما يعنيه ما ينبغي أن يكونوا عليه طبقا لما يريده هو. وما يريده لابنته، يكشف طبيعة الهوية الممزقة التي يقع تثبيتها من خلاصة التنميط الجنسي لدور النساء، وقواعد الأبوة الشائعة. تقول الابنة"عبثا كنت أبحث عن إشارة حبٍّ من طرفه تجاهي. لم أفهم إلا بعد زمن طويل، بأنني كنت أجسّد تمزقه الداخلي، وكل تناقضاته. تؤرقه طريقة تربيتي. يريدني أن أصبح امرأة كاملة وناضجة مستقبلا، لكنه في هذا العالم المتحرّك، وهذا البلد الباحث عن هويته، لم يكن يعرف ما هي الطريقة المثالية التي يجب أن يتبعها معي لتحقيق هدفه. ذلك أن الانفتاح والتفكير النقدي اللذين يريد تزويدي بهما، عن طريق إدخالي المدارس الفرنسية، يتعايشان بصعوبة مع الطاعة والخضوع اللذين تمليهما حتما عليّ التربية الإسلامية. أتخيل الآن مقدار القلق الذي كان يعيش فيه. إذ كيف يمكن فرز هذا الخليط من الخطابات؟ أي مصير كان يريد فعلا توجيهي إليه؟. مصير فتاة مستعدة للاستسلام والخضوع لقانون القوة الذكوري؟ أم مصير امرأة حرة؟ كنت بالنسبة له كحجارة كريمة يريد صقلها دون أن يعرف بالضبط أية آلة يجب استعمالها، لذلك كان يتعذّب. يؤرقه عجزه عن تبنّي سلوك متوازن. عجز يتجسّد في مرونته أحيانا وتصلّبه أحيانا أخرى، مما جعل علاقتنا علاقة انفعالية وصدامية"[38].

هوية الأنثى إذن مركّبة من أطياف كثيرة، وخاضعة لمؤثرات جمة، ولا يقتصر أمرها على تنميط دور الأنثى والذكر، والأمومة والأبوة، إنما تتشكّل على خلفية ثقافية لها صلة بالتجربة الاستعمارية. فهذه التجربة مزقت مفهوم الهوية المتماسكة حينما جرى إنتاجها على أنها جاءت بثقافة الحرية والانفتاح، بمقابل هيمنة الثقافة الأصلية الموصوفة بالطاعة والخضوع؛ فتأتّت عن ذلك هوية تتميّز بالازدواجية العقلية، والحيرة بين الاختيارات، وظهور مستويين متصارعين، أولهما الأخذ بالحرية الفكرية، وثانيهما الخضوع للطاعة الأبوية، وهذا النظامان لا يمكن أن يتفاعلا، ولا تحتمل مجاورتهما في إنسان واحد، فالنهاية المتوقّعة هي الصدام بين هذين النظامين المتناقضين، ولهذا وصفت"ليلى"علاقتها بأبيها بأنها"علاقة انفعالية وصدامية"، فهوية"ليلى"كأنثى تتجاذبها مفاهيم ثقافية مجردة عن حرية

الفرد، واختياراته، من جانب، وإطار اجتماعي قاهر ينتقص تلك الحرية، من جانب آخر، فمهما ضربت المرآة الشرقية في الآفاق، وجرّبتْ متع الجسد، ولذّاته، وخرقت التقاليد الاجتماعية والثقافية، فستمتثل، في نهاية المطاف، للأعراف الأخلاقية الشائعة حالما تخوض تجربة الزواج والأمومة.

قدمتْ رواية "امراة ليس إلا. . "سيرة استعادية متخيلة لامرأة خاضت هذه التجارب كلها بالتعاقب، وانتهت إلى ما انتهت إليه النساء الأخريات في بلدها. ولكي تدعم القضيتان السابقتان فلا بد أن تظهر قضية ثالثة جامعة لهما، وهي مراسم الاحتفاء بولادة "رشيد"؛ فولادة الذكر تقتضي مظاهر كرنفالية مختلفة عن ولادة الأنثى. ثمة اختلاف في النوع، لأن ظهور ذكر في العائلة يلزم سحب الشرعية عن الإناث اللواتي أدّين أدوارهنّ الوظيفية بالإنجاب، ولم تعد لهنّ ضرورة البقاء في الفضاء العمومي، إذ أصبحن زائدات عن الحاجة بعد أن بُذرت الاستمرارية في السلالة المجيدة، وبقدوم الوليد الجديد ينبغي أن يعاد ترتيب العلاقات كلها، بما يوفّر فضاء مناسبا للذكر، الذي يحمل هويته الكاملة حال مغادرته رحم الأم. بدت الأم إثر الولادة "كميتة راحت ضحية أمومتها المبكرة" أما الأب الذي طالما كان رمزاً للقوة والصلابة، وكـ "الجبل الشاهق" فتصرّف، لحظة الولادة، بالصورة الآتية "استقرّ رشيد بشكل طبيعي بين ذراعيه، وكأن هذا المكان كان دائماً مكانه الذي لم يفارقه أبداً، لم يجرؤ أبي على القيام بأية حركة مخافة إيقاظه". وتنزوي "ليلى" في الركن تراقب كيفية استئثار الوافد الجديد باهتمام العائلة، فـ "رشيد" هو "الغريم الذي ينافسني حبَّ أبي وماما. أحسست أني غريبة عن هذا العالم الذي يكونونه هم الثلاثة"[39].

وكان الجدّ هو الذي تنبأ بأن الوليد الذكر "سيقوم بأعمال عظيمة في المستقبل" وأحلام الجدّ الحدسية، اكتسبت طابعاً مقدساً؛ لأنه ينتسب إلى سلالة "الأشراف" وقد تبرّك بالحج إلى الكعبة، وهو متصوّف يقرب أن يكون ولياً" لم يكن يتّخذ أي قرار ما لم يتوصّل بإشارة من الله". وقد أخذت الأسرة بنبوءاته، ومنها ما يتعلّق بمستقبل الحفيد، ودوره الجليل، ولهذا سرّ الأب، فقد "أصبح كل شيء يتمحور حول هذا الولد الذي سيحمل اسمه، وينقله إلى أبنائه. إنه يجسد استمرار سلالته"[40].

اقتضى ظهور ذكر في الأسرة ما يأتي: نبوءة جدٍّ ينتمي إلى سلالة الرسول، وتكليف بمهمة اطّراد نسب السلالة إلى المستقبل، ثم ذبح الأضاحي في يومه السابع تبرّكاً، إذ ينبغي أن يدشّن قدوم الذكر بدم الأضحية، وأخيراً سرّ التسمية "رشيد" ومهابتها، وهو بعدُ جنين، دلالة على أن الرشاد والصلاح من صفاته إلى الأبد. وبالنظر إلى أن هذه المعلومات تعرض برؤية "ليلى" فسيرتسم أمامنا، بطريقة غير مباشرة، كل ما لم يرد ذكره عند ولادتها، فلم يأبه أحد بمقدمها، ولم يتنبأ الجدّ بمستقبلها، ولم يكلفها أحد بحمل اسم السلالة الشريفة، ولم

تذبح لها الأضاحي، بل وسميت "ليلى" كنوع من الإيحاء بالظلام، فقد خيمت العتمة على العائلة بقدوم أنثى.

هذا الإطار السردي المشبع بالمعاني الثقافية سيسهم في صوغ شخصية "ليلى" ويحدّد طبيعة رؤيتها لنفسها، ولأسرتها، وللعالم من حولها، بل ولتجربتها في الحياة، أي أنه سيشكل ملامح هويتها الأنثوية، فمجيء الذكر ينتزع اهتمام الآخرين، ويستأثر برعايتهم، ولابد أن يقع نوع من الإهمال، والجفوة، والاستبعاد، للأنثى، بل إن الأسرة تحاول إبعاد "رشيد" عن "ليلى" في المرحلة الأولى من حياته كيلا يتلوّث بالأنوثة، وهشاشتها، وليونتها، وقصورها. فقد خلع الجدّ عليه دوراً عظيماً بوصفه حافظاً للسلالة المقدسة، وينبغي الحذر مما يحتمل أن يحول دون قدرته على حمل هذا العبء الكبير. وأول ما يلفت انتباه "ليلى" هو الدور الوظيفي لأمها في البيت (=هي زوجة أبيها، إذ توفيت أم "ليلى" وهي صغيرة، وجيء بـ "مرية" الشابة للاهتمام بالطفلة، ثم تزوجها الأب، فانجبت رشيداً) وهو دور قوامه الخضوع المطلق للزوج، وخدمة الأسرة، وتربية الطفلة، وليس ثمة تطلّع خارج هذا المدار. قَبِلتْ "مرية" دور التابع لرجل أراد أن يستكمل بها شروط حياته المنزلية، وتأهيل فحولته، لكن ولادتها لذكر سيضفي عليها شرعية لم تكن محسوبة، فقد آن لها أن تنتقل من دور المربية إلى دور الأم، إذ أصبحت أمّاً لذكر يحمل نسب السلالة، ولكنها ستظلّ حبيسة دور وظيفي محدّد سواء أكانت مربية أم أمّاً، وعليها أن تنسى كونها أنثى.

وفيما بدأت "ليلى" محاولة شقّ طريق حياتها بأسلوب مختلف عن أمها، شعرت بأن الأم "ترغب في تكويني على شاكلتها، لكنني، ومنذ ذلك الوقت، كنت أرفض هذا النموذج. كنت أريد أن أكون متميزة، واقعية، حيوية ومتألقة؛ لا أن أكون مجرّد ظل للحياة، وسجن للكآبة. عندما تنصحني بالاعتدال والهدوء والخضوع أجدني أقاوم ذلك بكل شراسة، مقتنعة داخيا بأني لن أكون ملاكاً أبداً"[41]. ارتسمت صورة واهنة للأم بسبب خضوعها الكامل للأب، وانصياعها لكل رغباته، وتلاشت صورة المرأة المثالية التي يمكن لـ "ليلى" أن تقتدي بها. بدأت تفكر بمسار مختلف ومتميز. وسوف تنتهي الرواية، وقد حاولت الابنة والأم تبادل الأدوار التي ظهرت في مطلع الكتاب، ولكن كلا منهما لم تحقّق، على الإطلاق، أيّاً مما كانت تصبو إليه.

في الحادية عشرة من عمرها، برهنت بضع قطرات من الدم على أن "ليلى" دخلت مرحلة البلوغ، فقد انبثقت الأنوثة من عمق الجسد، وانطبعت على ملامحه الخارجية، وتزامن ذلك مع ختان "رشيد". لقد هُيّئ الذكر لمرحلة جديدة تُخرجه من حال إلى حال أخرى مختلفة، فقد بُترتْ عنه فضلة كانت تشدّه إلى طفولة لا ينبغي له المكوث فيها طويلا، وجرى تطهيره من زائدة لم يعد لها ضرورة، فلا بد من دفعه إلى مقام أعلى: مقام الرجولة.

يتلقّى الأب حادث بلوغ "ليلى" وختان "رشيد" بطريقتين مختلفتين تعبّران عن طبيعة التنميط الجنسي الفاصلة بين الذكورة والأنوثة. إذ يصبح أكثر تشدّداً، ورقابة، وعدوانية، تجاه ابنته، وأكثر سخاء، ولطفا، وكرما، تجاه ابنه. تقول "ليلى" عن تحولات الأب "لم يعد أبي كما كان معي من قبل.. بل أصبح أكثر إيذاء لي بسبب مراقبته الصارمة لطريقة تصرفاتي ولباسي وكلامي. أي لطريقة حياتي بشكل عام. حضوره أصبح خانقاً. لم أفهم لماذا لم يعد يريدني أن ألعب مع أخي" ولمّا تُبدي استغراباً يكون جواب الأب حاسماً "على الفتاة أن تكون رقيقة، خجولة، وطيعة"[42]. فبروز الأنوثة، عند الابنة، أزعج الأب، وأقلقه، وأدخله في حالة حذر، وترقّب، أما ختان الابن فهو كرنفال آخر يماثل كرنفال الولادة، أقيم في بيت الجد بمدينة "سلا" مدينة الأسلاف العظام.

هذان الحدثان يعيدان ترتيب علاقة الأنثى والذكر في سلّم اهتمام الاسرة. تشعر "ليلى" بنقمة داخلية؛ فهذا التمايز لا معنى له، بالنسبة إليها، ففيما أُطلق "رشيد" إلى العالم ليكتسب تجاربه بصورة مباشرة، فُرض عليها نوع من الحظر الهوسي كيلا تنزلق إلى خطيئة مخجلة. فكرة اقتران الأنوثة بالخطيئة وتلازمهما في مجتمع تقليدي تدفع بها للانشغال بعذريتها، فهي صمام الأمان الأخلاقي، ولكنها أيضاً المانع الذي يحول دون خوض أية تجربة جسدية حقيقية. قضية صون الجسد أو بذله تقترن بالحفاظ على العذرية أو في هتكها. تجد "ليلى" نفسها موزعة في آن واحد بين رغبة في التمسّك بشيء ورغبة في التفريط به. وفي الرابعة عشرة من عمرها تقرر الاختيار الثاني: التخلّص من عذريتها، فلم تقبل بالقيمة الوظيفية لهذا الغشاء الشفاف الذي أصبح جداراً سميكا يفصلها عن الحياة، فتغادر مدرستها مع أول رجل يعرض عليها الخروج معه ليفتضّ بكارتها، لكن الرجل يخفق في مهمته، فيما كانت هي تتفرج ببرود على تخبطاته، وعجزه، وانهياره. فشل الاثنان معا، لم تستثر هي جسديا، ولم تتخلّص من غشائها، وفشل هو في الأداء المقرر لذكورته، فتوارى، ولم تره مرة أخرى.

وكانت أمها تشدّد عليها ألا تفرّط بعذريتها إلا لزوجها "غير أني لم أكن أولي هذه البكارة أية أهمية ضدّاً على كل المبادئ التي تلقيتها. لم تكن البكارة تعني لي سوى حاجز يجب اختراقه لدخول عالم الكبار"[43]. في حال من عدم توفر الظروف الطبيعية يخفق الاثنان فيما انتوياه. وكلما اكتسى جسد "ليلى" بأنوثته، وفاض بها، ازداد خوف الأب، وبانت رغبته في السيطرة عليه، وبخاصة حينما تنتقل الأسرة إلى "الدار البيضاء" حيث المجتمع أكثر حيوية مما هو عليه في "الرباط". وجدت الأسرة نفسها منخرطة في نمط حديث من العلاقات العصرية المختلفة عما كان عليه أمرها في ظل سيطرة المجتمع التقليدي من قبل. وتترك هذه التغيرات المتوازية التي طرأت على الأسرة والفضاء العام للعلاقات

الاجتماعية أثراً مباشراً في الأب الذي كان تهيأ للتعايش مع حالة ثابتة تمارسُ فيها أبوتُه فعاليتها الموروثة، فإذا به في مجرى تيار جارف مختلف. تقول ليلى "وجدت هذا الرجل ـ أبي ـ الذي كان حتى الآن عقلانياً وواثقاً من نفسه، يفقد، فجأة، معالم الطريق ويصبح إنساناً متطيّراً، خائفاً من زوال قوته وجبروته. خائفاً من تفتّح زوجته للحياة، ومن انحراف ابنته التي لا تعكس الفتاة المثالية التي يحلم بها. ومن شدّة ما كان يشعر بالقلق والتوتر دون معرفة السبب، بدأ يفكر في أن سحراً قد أصابه"[44].

يرتسم القلق عند الأب الذي كانت حياة أسرته محكومة بنظام ساكن، فلكي يُعرّف كأب سُبق بكلمة "رجل" وكأن السرد يدفع بفكرة تجهيل أهميته، ولم يلبث أن فقد التماسك، وافتقد القدرة على معرفة الطريق السليم، وبدل أن يعزو ذلك إلى تعارض نمطين من العلاقات قد استجدا في حياة أسرته، أرجع ذلك إلى إصابته بالسحر. ويستقدم مشعوذاً إلى البيت ليُخرج منه الجنّ، ويقرأ الغيب، ويكتب التعاويذ، ويعدّ شراب الحب والكراهية.

هذا الانزلاق الشديد إلى منطقة التوّهم يكشف عجز الأب عن هضم التغيرات الجديدة، وتتحقّق مخاوفه، فتعصف بالأسرة حالة التفكك التي كان يخشاها، وينحسر دوره، وينكفئ وحيداً، منعزلا، تتآكل سلطته يوماً إثر يوم، فقد انفرط العقد الناظم للعلاقات الأسرية، وتلاشت سطوة الأبوية، واندفعت الشخصيات خلف رغباتها، ولكن ليس لأن الشيطان هو السبب، إنما حاجة الأفراد لممارسة أدوار خارج إطار النظام الأبوي الذي كان يؤطر حياتهم من قبل، فتستقل الأم "مرية" بمشروع صغير للملابس في الحيّ اليهودي، فتتفتّح على العالم، وقد أصبحت تضيق بالبيت، وتراه معتقلا، فشرعت في إعادة تشكيل شخصيتها طبقا لمعايير عالم جديد غير العالم الذي كانت فيه مربية، وخلال ذلك يتقهقر دور الأب، وينحسر نفوذه الرمزي، ، ويتحوّل هو نفسه إلى مراقب من الآخرين بعد أن كان هو الممارس للرقابة، فالمشروع التجاري الذي يفضي إلى الاستقلال، والتخلّص من التبعية، يخرب السكون القديم في البيت، ويفرض نمطاً جديداً من العلاقات تقوده الأم "بدأ هذا المشروع وكأنه يبث فيها الحياة. كانت كدمية اقتصرت، حتى الآن، على تزيين بيت أبي. فبدأت الحياة تدبّ فيها شيئا فشيئا. أصبح خداها موردين وعيناها لامعتين. بدا أبي وكأنه يكتشفها لأول مرة، أفاجئه ينظر إليها تارة منبهراً، وأخرى مضطرباً. لم تعد نظرته إليها لامبالية على الإطلاق"[45].

كان الدور الجديد للأم آخر ما يتوقعه الأب، وبدل أن يتقبّله، ويتفاعل معه، اكتفى بالدهشة السلبية، واضطراب العاجز، واستسلامه، فقد بدأت حقبة تآكل الأبوية بمعناها الشامل، وترنّحت سلطتها الرمزية. يواجه الأب بنوعين من الصعاب الجديدة التي لاعهد له بها: الاستقلال الاقتصادي للأم، ونموّ أنوثة ابنته. ضُرب في صميم دوره كزوج حامٍ، وأب

راع، فلم يعد أي معنى للحماية والرعاية في ضوء الحال الجديدة. وفي بيئة متغيرة بعلاقاتها، وآخذة بالثقافة الفرنسية، فمن المؤكد أن ذلك سيؤدي إلى تغير علاقة التبعية القديمة بين الأب، والأم، والابنة.

وبتغيير هذه العلاقة ستنهار الأبوية القائمة على فكرة صون العلاقات، والسيطرة عليها، والتحكم بها، والحفاظ على تراتبها. تراجع الأب، وانزوى، إذ وجد نفسه خارج مدار الفاعلية التي اعتادها من قبل، وورثها عن أسرته الشريفة، فإذا بالدينامية الجديدة التي اجتاحت الأسرة تُخرِّب كلَّ ما عرفه، وتشرّب به، وتُبطل نبوءة الجد، فلا يلبث الابن الرشيد أن يتوارى من العالم السردي للرواية، ولا يتحقق أيٌّ مما جرى التنبوء به له، إنما تندفع النساء من قمقم الأبوية، وينخرطن في أدوار هي مزيج من الاستقلالية، والتعبير عن الرغبات الجسدية. وفي حال مثل هذه لابد أن تلوح مظاهر الكراهية ضد الأب الذي كان يحول دون حرية النساء، ففجأة تستعاد الكراهية المطمورة التي كان يحجبها الخوف والحاجة، ويقع تواطؤ بين "ليلى" و"الأم" في كره الأب، والحقد عليه "منذ سنوات ونحن نغتاب أبي. يغذينا معا نفس الغيظ والحقد تجاهه. كنا ننتقده ونعيب سلوكه"[46].

وفيما يستمر تكوين هوية "ليلى" الأنثوية بالتدريج تظهر حاجتها للحماية، فقد نشأت في مجتمع يوفّر فيه الرجال حماية للنساء، والتصرف النسوي الفردي بادعاء الحرية المطلقة سيصطدم بإطار خارجي أكثر صلابة، ولهذا كانت تعتقد أن الرجل هو الحامي في هذه المرحلة من حياتها، فكما كانت بحاجة إليه ليزيل عنها العذرية المكرّسة للخوف، أصبحت بحاجة إليه للحماية، فتتعلّق بـ"فاضل" لكنه يتخلّى عنا، ويتزوج امرأة ثانية، فتقع ضحية العدمية "أحسست بالعالم ينهار من حولي". وبدل أن تتفهّم قرارات الآخرين ومصالحهم بالاختيار، تتوهّم أنها فاقدة للجاذبية، وأنها لا تلفت انتباه الرجال. فملامستها الأولى للحياة تجعلها أكثر رغبة في امتلاك الآخرين، وحينما يختار "فاضل" سواها زوجة له، ترتد "ليلى" إلى نفسها في نوع التأنيب، والتقريع، كأنها امرأة غير صالحة لدور الأنثى، وفاقدة لشروطه "كان ألمي حاضراً باستمرار. لقد جعلت منه إنساناً مثالياً. كوني لم أرتبط معه بعلاقة حميمة ولم أشبع رغبتي فيه جعل منه كائناً اسطورياً. بدا لي أنه لا يوجد بعده أي رجل يستطيع أن يمنحني نفس ذلك الإحساس بالتألق الذي منحني إياه. زواجه كسر شيئاً ما، لا أستطيع تحديده، بداخلي. كنت أنظر إلى الرجال بدون رأفة أو رحمة"[47].

وحالما تصل "غرونبل" في فرنسا للدراسة، حتى تنخرط في فوضى العمل السياسي للتشاغل بذلك عمّا يعتمل في داخلها، لكنها تبقى مهتمة بجسدها الذي يعلن عن حاجاته باستمرار، فهو جسد يتشهّى، وهي بحاجة إلى التحرر من قيود الماضي التي تلاحقها لتلبية رغباته، وتريد أن تتخطّى تلك الحبسة الطويلة التي رافقتها، وعطلت متعتها، فتقبل أن

يفتض "عمر "بكارتها بطريقة عنيفة تقرب إلى الاغتصاب، لكنه افتضاض مصحوب بمتعة "التحم جسدانا العاريان بعنف. حواسي كلها متيقظة. شهوتي عارمة. انتابني إحساس حاد بجسدي. اخترق جسدي دفعة واحدة بطريقة شبه وحشية، ففوجئ بحاجز يعترض سبيله. سرى بجسدي ألم ممزوج باللذة" . ولمّا يعاتبها لأنها لم تخبره بأنها عذراء، تجيبه "هل البكارة شيء مهم يجب أن نعلّقه على جباهنا؟ هل هي ذات أهمية كبيرة؟" . وحينما تتفحّص جسدها في اليوم التالي لم تجد شيئاً جديداً "سوى ذلك الجرح الخفيف الذي نزف بداخلي وتركني مفتوحة إلى الأبد، وقابلة للانكسار "[48].

تجربة فقدان العذرية تدفع بـ "ليلى" إلى حالة جديدة، فمن جهة أولى توقد الرغبات في جسدها، وتصاب بهوس اللذة، فتبحث عن "عمر "لتعيد توازنها المفقود معه، ولكنها من جهة أخرى تفقد التماسك، ويتلاشى هدفها. لقد تناهبتها حالات متعارضة من الصدِّ والجذب. فهي تعدّ العذرية، في المجتمع الذي تنتمي إليه، علامة على النقاء والبراءة، ولكنها أيضاً مانع صادٌّ عن الاستمتاع. تخلق العذرية نساء مُحجمات، يراقبن سلوكهن بحذر، ويفزعن من فكرة اللذة التي يصحبها الألم، فكأن التفريط بالعذرية هو انزلاق نحو الدنس، ولكي تهضم "ليلى" فكرة فقدان العذرية يلزم تخطّيها حاجزاً ثقافياً وأخلاقياً، لكنها كانت تشعر بأن إبقاء العذرية سيحول دون اكتساب الأنوثة الكاملة، إذ بوجودها تنحسر فعالية الأنوثة، وتتعطّل، وتصبح المرأة علامة جوفاء على نقاء مجوّف لا يحتمل، وبراءة غير مثمرة، ولهذا تتطلّع إلى تخريب ذلك النقاء، وتدنيس تلك البراءة العقيمة.

على أن فقدان العذرية بالطريقة التي حصلت لها، جعلها منكسرة، فليس الأسلوب العنيف فقط هو الذي دمغ علامة الانكسار، إنما استجد لديها جرح سيبقى مفتوحاً إلى الأبد. لقد كان، من قبل، غشاء شفافاً يتوجّس من الفتق، وبانفتاحه صار بحاجة إلى علاج دائم، وهو إدمان لذة الجنس. فإذا كانت الأبوية قد أدرجتها في علاقة تبعية كونها عذراء بريئة، فإن غياب العذرية أدرجها في تبعية مناظرة لـ "عمر "إذ أصيب جرحها بسعار الشهوة، وانطلقت للبحث عمّن يروي ظمأ جسدها، فتساوى وجود العذرية وفقدانها. كانت معطلة عن اللذة، وأصبحت محتاجة إليها. لقد وجدت نفسها في عبودية الشهوة، وتمكنت منها أنانية بوهيمية، وفي وقت كانت فيه تستعيد حنينها لـ "فاضل "الذي لم يهتك عذريتها، فبقي مرغوبا فيه، أصبحت تلاحق العشيق الجديد لتشبع رغبتها "كنت مستعدة للبحث عن أي حلّ من أجل امتلاكه وحدي ولو للحظة. وجدتني مستسلمة له ككلبة. مجرد التفكير في فقدانه يكاد يصيبني بالجنون. الأفكار تتزاحم في رأسي. كل ما سمعته وأنا طفلة طفا فوق سطح الذاكرة. هاجس الخوف من أن يتخلّى الرجل عنّي بعدما يكون قد أخذ أغلى ما أملك ألا

وهو بكارتي. صورة الفتاة التي لوثت الدعارة سمعتها، منذ البداية مالت الكفة لصالحه. أصبحت خاضعة لرغباته، وتحت أمره متى شاء"[49].

راودت"ليلى"رغبتان متلازمتان: انتهاك العذرية وصونها، منح جسدها وحبسه، والالتزام بالقيم الموروثة والخروج عليها، فتمزقت بين هذه الرغبات المتناقضة"في الوقت الذي تصورتُ فيه أنني قادرة على التمرّد على المجتمع وقوانينه، وجدتُ نفسي أسقط في الفخ الذي نصبته لنفسي، وأعاني معاناة شديدة من هذا التمرّد والخروج عن المألوف، فالحب في ذهني مرتبط بالامتلاك والانتماء والخصوصية والوفاء.. وفي نفس الوقت، لم أكن أفهم ـ بل استغرب ـ كيف يمكن للإنسان أن يتفتح ويتألق خارج نطاق العلاقة الزوجية"[50]. كانت تحنّ إلى علاقة صون، فإذا بها تنتهي إلى علاقة انتهاك. ووضعية الانتهاك ستربك العلاقة بين"ليلى" و"عمر"، فقد انقادت هي لرغباتها البوهيمية، والتقت رجلا شرقيا مشبعاً بالمفهوم التقليدي للرغبات التي تطفو على الجسد، ولا تلامس مناطق الوجود، فـ"عمر" مزدوج العلاقات، ومرتبط، في وقت واحد بـ"ليلى"المغربية وبالفرنسية"إيستيل".

يريد عمر الاحتفاظ بالاثنتين، ومواصلة العلاقة الجسدية معهما، وما أن تعرفا بأنهما تشتركان في جسد رجل واحد يوزعه بينهما حسب رغباته، وحاجاته، حتى يقع نوع من التواطؤ بينهما لقبول تلك العلاقة المزدوجة، فيصبح"عمر"موضوعاً لعلاقتين في وقت واحد بمعرفة المرأتين، وتحاول كل منهما انتزاع إعجابه وإشباع رغبته التي يريدها"كانت هذه العلاقة المزدوجة تجعل كل واحدة منا تمنحه أحسن ما لديها". تصبح"ليلى"سلبية، ويتلاعب بها"عمر"فعلاقتها به لا تمنحها التألق والتفتّح، ومع ذلك لا تستطيع الاستغناء عنه، وتعترف بأنها كانت تستعذب أذاه"كلما آذاني تشبثتُ به أكثر"[51].

تلاعب"عمر"بها جسديا، ولم ينجذب إليها إلا كامرأة متعة، ويمكن أن تكون زوجة خاملة في المستقبل بعد أن تتخلى الفرنسية عنه، لكن "ليلى"استخدمته وسيلة للتعرف إلى جسدها، وتجريب فعل اللذة، وهو ما كانت فشلت به من قبل مع الآخرين"مع عمر اكتشفت جسدي وأنوثتي، اكتشفت الجنس والرغبة، وخلعت عذار الحياء. معه أصبحت امرأة". وتكشف العلاقة بينهما أنها علاقة احتياج جسدي مباشر، وليس علاقة شراكة بين رجل وامرأة. وعلى الرغم من أنها تبدي رغبة في التمرّد على سياق اجتماعي حال دون اكتشاف جسدها وأنوثتها، فوجدتها في فرنسا، فإنها لم تزل أسيرة ردود أفعال قديمة"تعوّدت الحياة بفرنسا حيث أشعر بالحرية، وبكوني امتلك الحقوق ما لا أمتلكه في بلادي. حق التعبير، حق الحياة، حق الاختيار، وحق الاختلاف"[52].

لقد اصبحت في منأى عن الانتقام الأسري فيما لو أقامت علاقة خارج إطار الزوجية،

ولكنها لم تزل مرتبطة بصديق يرتبط بامرأة أخرى، يبدو وكأنها قطعت نصف الطريق، وقبلت بنصف حل. ولكي تطمئن المرأة إلى أنها بلغت منطقة الأمان الجسدي، ينبغي عليها أن تقيم علاقة مع غربي، فتقطع الصلة بمفاهيم الملكية، والاستئثار، وتتطلّع إلى علاقة حرة يُمنح الجسد فيها برغبة، وتتحقق الشراكة، وهذا أمر سبق أن مر بنا في علاقة "منى" بـ"ستيورت" في رواية "خارج الجسد". تتعرف ليلى إلى الفرنسي "آلان" وتتعلّق به، وهي على صلة بـ"عمر". إذ وجدت فيه رجلا "صبوراً ومختلفاً عن أولئك الذين عرفتهم من قبل. لم أختلط، حتى الآن، إلا برجال يفرضون بسرعة علاقة قوية لصالحهم، كما لو أنهم يريدون إثبات سيطرتهم منذ البداية. أما آلان فقد كان ينصت إلى الطرف الآخر، ويحترم رغباته، الشيء الذي أضفى على علاقتنا طابع الطهارة والبراءة. معه أحسست بأنني أتصرف على سجيتي دون تصنّع. أطلق العنان لنفسي وأعبر عن آرائي بحرية، ودونما خوف من الحكم عليّ "[53].

تشعر "ليلى" أنها تفتّحت جسدياً وفكرياً على يدي الفرنسي، فيما كانت حياتها قبل ذلك ماراثوناً مرهقا من الركض، والنزاع، والخوف. وتنبثق لديها المقارنة بين الرجلين الغربي والشرقي، وكيفية تعاملهما معها، وهي في أحضان "آلان" بالصورة الآتية "ضمّني إلى صدره. مارسنا الجنس بحنان ودون عنف الرغبة. ذهب مع الفجر، فلم أستطع أن أنام. ها قد أصبح في حياتي رجلان. كان عمر يجسد النار والقلق. أقاسمه نفس الثقافة والصراعات التي ورثناها في مجتمعنا. كنا غريمين في عواطفنا، متفقين في أفكارنا. أما آلان، فقد كان هادئاً ومريحاً، معه لم أكن في حاجة إلى بذل أي مجهود. يكفي أن أكون كما أنا. وجدت نفسي أتصرف مثل عمر. لم أرغب في ترك أي واحد منهما "[54]. وبمرور الوقت يصبح "آلان" أكثر من عشيق "في علاقتي الطويلة بآلان. . لم أكن أشعر لا بالسعادة ولا بالشقاء، وإنما بالطمأنينة، ربما أن طبيعة الحب التي كانت تربطنا ليست عنيفة. كنا نتفاهم ونحترم بعضنا البعض. كنا صديقين أكثر منا عاشقين "[55].

أرادت "ليلى" إقامة علاقتين: علاقة تملّك، وعلاقة شراكة، كما يفعل عمر معها ومع الفرنسية، علاقة تملّك مع النظير المغربي، وعلاقة شراكة مع الآخر الفرنسي، فالمغربيان ـ عمر وليلى ـ يمتلكان أجساد بعضهما بالقوة كغرماء، لكنهما يتشاركان بهما مع الفرنسيين ـ إيستيل وآلان ـ كأحبة بالاختيار. والطرف الفرنسي هو الذي يقرّر لحظة الافتراق، وحينما يقع الانفصال يرتبك الطرف المغربي، لأنه افتقد التوازن. ظهور الرجلين معا في حياة "ليلى" يناظر ظهورها والفرنسية في حياة "عمر" فكما تستمتع بالهدوء والحرية والحنان مع الفرنسي، كان المغربي يستمتع بالأمر نفسه مع "إيستيل".

يحقّق الآخر توازناً وتعارفاً مع الجسد والعقل فيما لا ينجح النظير في ذلك. كانت

علاقتها شائكة بـ"عمر"وقد اخترقها بوحشية تماثل الاغتصاب، ومع ذلك كانت مستسلمة له ومنقادة كـ"الكلبة" . وحينما تخبره بعلاقتها مع الفرنسي، يعتدي عليها، ويصفها بـ"الفاجرة"دون أن تذكر بأنه ذوعلاقة مزدوجة معها ومع الفرنسية. هذه الازدواجية تمكّنت من "ليلى"و"عمر"على حد سواء، فالعنف والعدوانية والافراط في السيطرة من جهة، والعبودية والاستسلام من جهة أخرى يفضح النسق الثقافي الذي تشبعا بمفاهيمه، وحملاه معهما إلى الغرب، ولم يتمكّنا من تفكيكه، إنما انخرطا في نظام مواز من العلاقات.

حاولت"ليلى"أن تعيد الانسجام إلى نفسها المنقسمة على شطرين، وكان الفرنسي قد تمكّن من رأب الصدع بصورة مؤقتة. أما هي فتتوهم شفاء من المرض الثقافي المعبّر عن ازدواجية في العلاقة مع الرجل، فحينما تعود نهائياً إلى المغرب تُقرّ بجميل"أوربا"في إعادة صوغها كامرأة جديدة غير التي ذهبت إليها"هذه القارة أعطتنا أفضل ما لديها ألا وهو العلم والمعرفة. في الطريق فكرت فيما تعنيه بالنسبة لي هذه العودة. لقد أصبحت مختلفة عن تلك الفتاة التي ذهبت، قبل سنوات، إلى فرنسا. كونت شخصيتي وطريقتي الخاصة في النظر إلى الحياة، فكان من الصعب عليّ أن أعود إلى بيت الطفولة"[(56)].

تعود"ليلى"إلى بلادها فتجد أسرتها في وضع أكثر تفككا مما كانت عليه خلال دراستها في فرنسا، فقد أغلق باب الحوار بين الأب والأم، ومع أنهما يعيشان في بيت واحد إلا أنهما شبه مفترقين عن بعضهما، فتضطر هي للعمل في شركة ينخرها الفساد، وتجد أن "فاضلا"طلق زوجته، وأصبح كثير التردّد على منزل الأسرة، وتستأنف علاقتها به، ويمارسان الحب، وبتشجع من الأم"مرية"تُطرح فكرة الزواج بينهما. لكن ليلى تشك بوجود علاقة سرية بين"فاضل"و"مرية"ثم سرعان ما تتأكد من ذلك، فضعف الأب، بسبب استقلال زوجته المادي، وانخراطها في علاقات، وأسفار كثيرة، جعلها تتمرّد على دور الزوجة ـ المربية القديم، فوجدت ضالتها في الشخص المقرّب من العائلة.

يعترف الأب بانفراط عقد السيطرة القديم، فيلوذ بجانب من البيت شاهداً على تغير الأدوار، فهو يعرف بعلاقة زوجته مع "فاضل" ، كما رأينا ذلك في رواية"كم بدت السماء قريبة!!"لـ"بتول الخضيري"حيث العجز يفضي إلى التواطؤ، ثم القبول. تجد الأم في الشاب "فاضل"المعوّض الكامل لرغبة جسد جرى تعطيله منذ زمن بعيد، وهي كانت بلغت لتوها الثلاثين، وجسدها يمور بالهياج، فتخطّط لأن يكون زواجه من"ليلى"ستاراً لعلاقتهما الجنسية. وتتجدّد فكرة الشراكة المتعددة في الأجساد التي مرّت بنا في فرنسا مع عمر وليلى وآلان وإيستيل. وفي وقت متأخر تكتشف"ليلى"أن أباها كان على علم بالعلاقة بين زوجته وفاضل. وقد استمرأها على مضض، إذ كان نفوذه الأبوي في تقهقر مطّرد.

الدنس القائم على الشراكة الجسدية، والذي يعرف في الثقافات التقليدية بـ"الخيانة" ،

يختلف عن الدنس الذي مرّ بنا في فرنسا، إذ يصبح عشيق الأم زوجاً للابنة، وهو يؤدّي إلى رسم علاقة الختام في الأسرة التي رأينا تماسكها في أول الرواية، وتفتح للشخصيات مسارات أخرى تدفع إليها بدون اختيار. تتزوج "ليلى" من "كمال" الذي سبق له الزواج، وله طفل، فتنجب هي طفلا، ويتصارع في أعماقها دورا الأم والمرأة، فتخيم الرتابة على حياتها الزوجية، وكأنها تعيد تجربة أمها "لم أعد أحسّ بأية رغبة تجاهه. كيف أرغب في رجل لا يرى فيّ سوى الأم ويرفض فكرة ترك المرأة التي بداخلي تعيش؟ فكرت في ماما. لقد اعتبرها أبي، ومنذ البداية، مجرد أم لي، لازوجة له. بدأت أتفهم معاناتها. لاشك أنها كانت تحسّ بجزء منها يموت تدريجيا. وكان لابد لها من كل ذلك الحب القوي الذي منحها إياه فاضل لإحيائها. كان زواجنا يحتضر. نعيش تحت سقف واحد دونما تواصل. هكذا بدأت الأمور، ثم أصبحت المسافة بيننا تتسع أكثر فأكثر، إلى أن أصبحت هوة عميقة، فإذا بنا نجد أنفسنا شخصين لاشيء يجمعهما يستطيعان التحدث فيه.. بل الأدهى من ذلك، أنهما غريبان لا يحتمل أحدهما الآخر"[57].

هذه النزعة التكرارية في مصائر العلاقات الزوجية تكشف ثبات النسق الثقافي الذي يعيد الأدوار نفسها من قبل الأبناء والبنات، كما كانت وقعت للآباء والأمهات، وربما للأجداد والجدات، فثمة حلقة مفرغة تنخرط الشخصيات فيها، فتعيد انتاج هوية ماضيها بالطريقة نفسها التي انتجها جيل الآباء. وحينما تمر ليلى بتجربة المرأة ـ الأم التي تلغي حياتها من أجل أولادها، على حساب المرأة التي تتوارى أنوثتها، تتفهم علاقة أمها مع فاضل، فتزورها، وتشفع لها كل ما عدّته من قبل نوعاً من الأخطاء التي وقعت فيها. فهي نفسها مضت على خطى أمها، ووقع لها ما وقع للأم. أما الأب فيتزوج عائشة المتمسكة بالإسلام المتشدّد، والحريصة على ارتداء الحجاب، وبسبب خذلانه الشخصي، وفشل رهاناته، يرسل لحيته، ويكاد يؤمن بالتطرف الديني "كنت أحس وأرى أبي يتجه بخطى بطيئة ولكنها ثابتة نحو التطرف. فقد أصبح خطابه مسيساً. يتحدث عن ضرورة مجتمع قائم على مبادئ الدين الإسلامي"[58].

وفي نظام أبوي يتفكك ببطء يشرّع للعلاقات الموازية، وللدنس، وللتطرّف، فقد كان النظام الأبوي القديم قاهراً إلى درجة يمسخ فيها الأفراد، وبأفوله تنبثق فوضى ما قبل الشراكة، فحقبة التحولات تُفقد الشخصيات خياراتها الواعية، فترتمي في مزيج من العلاقات الجديدة والقديمة، أما رشيد الذي كان قد رُسم له دور حامل النسب والقيم فقد توارى كلية عن مساحة السرد. وتبرهن رواية "امرأة ليس إلا..." على أن التجربة المتماثلة للابنة والأم في المجتمع التقليدي تعيد انتاج نفسها طبقا لشروط الثقافة الأبوية العامة التي دُعِّمَتْ في النهاية بالموجّه الديني، فقد لاذ الأب بإيمان مسيّس، وأعادت ليلى تجربة الأم بتكرارية تتواتر فيها الأحداث بتغيير بطيء.

6. الاستيلاء الذكوري.

وفي روايتي "مريم الحكايا" [59] و "دنيا" [60] لـ "علوية صبح" تعرض الرؤية السردية الأنثوية لقضية لها صلة بالأبوية في ثقافة اجتماعية متأزمة، تشهد حراكاً بطيئا في ركائزها الأساسية، وتقوم تلك الرؤية بتمثيل إحدى تجلياتها الأكثر خطورة، وأقصد بها الحرب. ويتركز الاهتمام على الحرب الأهلية اللبنانية، وتداعياتها. وأدب الحرب بصورته المباشرة يكاد يكون من أدب الرجال الذين انخرطوا فيها، وتورطوا في مجرياتها.

لا تكتب "علوية صبح" عن الحرب بوصفها حدثاً، إنما تكتب عمّا هو أكثر أهمية: تكتب عن الكيفية التي تمسخ الحرب فيها الرجال، ثم كيف يقومون بمسخ المرأة بعد ذلك، فخلف كل حكاية، أو سلسلة حكايات، ثمة مسخ مضاعف، هنالك أولا رجال شوهتهم الحرب، وهزموا فيها، بعد أن أدمنوا القتل، والعنف، وتفانوا فيما بينهم، ففقدوا كل ما يمتّ للإنسان من قيم، وهذا مسخ فظيع تبرع الرؤية السردية الأنثوية في تصويره وإبرازه، لكن العالم التخيلي في الروايتين، يبدأ بعد هذه المرحلة، فهؤلاء العائدون من الحروب، وهي حروب أهلية فاقدة للشرعية، ونزاعات بين ميليشيات متحاربة، يخوضون حروبا ذكوريه مريرة مع نسائهم، فإذا كانوا هزموا في ميدان الاقتتال، فآن لهم أن يظفروا في ميدان الذكورية، ولأن الحرب الأولى مسخت أعماقهم، وشوهتها، وشلّت قدراتهم الجسدية والنفسية، فمن المتوقع أن تكون الحرب الثانية أكثر مرارة، لأنها حرب عقيمة، فعدم اعتراف الرجل بعجزه نتيجة خوض المغامرة الأولى يفضي به إلى ادعاء مغامرة جديدة تقوم على قهر مضاعف لجسد الأنثى، وتخريب كيانها الإنساني، ومهما تنوّعت الأحداث، وتداخلت الوقائع، فالبعد الجواني المنكسر في الشخصيات يستأثر بالاهتمام الأول للسرد، فخلف كل ذلك تبرز المصائر المعتمة للشخصيات، وهي تنوء بصعاب كثيرة، فلا هي قادرة على تحمل تلك الصعاب، ولا قادرة على تخطّيها، فتعيش معا برفقتها كأمر لازم لابد منه، وبذلك ترتسم ملامح عالم منهار لاسبيل إلى فهمه إلا عبر الإمعان بتدميره بواسطة الكتابة.

ولا تعنى الرؤية السردية بشخصيات متماسكة، إنما تعرض نبذاً، وشذراتٍ، من تجارب، وأحداث، وتواريخ، ووقائع، مما آل إليه أمرها، فشخصياتها النسائية مشغولة بالحديث، والحوار، والثرثرة، واستعادة تجارب جنسية محبطة، وشبه بوهيمية، وهي شخصيات عاجزة عن بناء حكاية منتظمة عن نفسها، وعن عالمها، والشخصية الرئيسة في الروايتين، وهي الراوية، وصاحبة المنظور السردي الشامل، مشغولة بما تكتبه، أو بما سوف تكتب، والعالم السردي ممزق، ولا يرتجى منه أي آمل، فقد ضربته تداعيات الحرب في الصميم، ولا يمكن تخيل عالم متماسك من عناصر متناثرة، فرّقت الحروب مكوناته.

تقوم الكتابة السردية عند "علوية صبح" على تقويض البنية الشائعة للسرد التقليدي، ولا

تولي أي اهتمام للتدرّج الزمني، والوصف المكاني، وتعاقب الأحداث، وبناء الشخصيات، وكل لوازم الميراث السردي. وبالاجمال تتوارى الحكاية التي نعثر عليها بشكل مطّرد في الرواية العربية، ولا نجد غير مشاهد متداخلة عن حيوات نسوية شبه محتضرة، وهي تستعيد تجارب فيها درجة عالية من التبرم، والعزوف عن المشاركة، . وحينما نعاين هذا الاتجاه الجديد في الكتابة، ونحاول سبر أغواره، نجد تفسيره الفني في انهيار الغطاء الأخلاقي الداعم للعالم القديم، ونشوء أخلاقيات فكرية وفنية مختلفة اقتضت ضربا متشظيا من الكتابة، حيث تشغل الروائية بكيفية الكتابة السردية، وليس بالكتابة نفسها، وذلك بحد ذاته كتابة مختلفة.

تفضح الرؤية السردية الأنثوية عالما هشّاً، وممزقاً، ومنهاراً، ويستحيل أن يقع تمثيله بسرد متماسك. أصبحت الكتابة جزءاً من قضية الكاتب، وموقفه من العالم الذي يعيش فيه، ويريد تمثيله بواسطة السرد. ومن المفهوم أنه بمقدار تماسك السياق الاجتماعي الحاضن للكتابة تظهر كتابة متماسكة، والكتابة المتشظية ظهرت في سياقات رافقت الأزمات الكبرى، ومنها الحروب، فهذه الكتابة عاصرت أو أعقبت الحروب، في معظم نماذجها المعروفة، ومن العبث تصوير عالم منهار على أنه متماسك، فالكاتب يتفاعل مع المرجعيات الاجتماعية، ويكاد يكون من المستحيل عليه الانفصال عن السياق الداعم له ولأدبه. ولكن لماذا يبدو العالم منهاراً ومجرداً من مقوماته المثالية التي تعطيه معنى عند "علوية صبح"؟.

أحيل ذلك على ما أشرت إليه من وجود مسخ مضاعف في وعي الشخصيات، فحروب الرجال حينما تصبح عبثية، وتدور في حلقة مفرغة، تتسرّب إلى المجال الأنثوي، حيث يصبح رهان الذكورة جزءاً من رهان الوجود، فليس المهم تحقيق نصر، إنما التشبث بفكرة حرب، ويؤول جسد المرأة ميدانا لها، فتصلنا أصداؤها عبر الحوارات التي لا تنتهي بين نساء حائرات، ومتبرمات، وراغبات، ومسحوقات. والسرد يبرع في كشف التوجعات، والانهيارات النفسية، والشلل الاجتماعي، وكل ضروب القهر، والتأزم، والخداع، ومتابعة هذا التحوّل السري في أخلاقيات الرجال جرّ معه خداعاً عميقاً في سائر العالم التخيلي، وتأتى عنه انهيار المظهر المرئي لسطوة الرجل، فتوهم أن ذلك يستقيم بتعميق وهم الانتصار على أجساد النساء اللواتي بدأ كثير منهن يستجبن لذلك الوهم، في حلقة مفرغة، ولانهائية، من تخيل الأوهام، وتبادل الأدوار.

7. الاستئثار الأنثوي.

بإزاء الاستيلاء الذكوري لأجساد النساء الذي عاينّاه في روايتي "علوية صبح" على خلفية حرب أهلية وضعت الذكورة العنيفة في مواجهة نفسها، فشرعت تعبث بأنوثة مستسلمة،

تعويضا عن نصر متخيّل في ميدان الحرب، ظهر نمط مقابل من الاستئثار الأنثوي بأجساد النساء في رواية "أنا هي أنتِ" لـ" إلهام منصور "[61] وعلى خلفية الحرب الأهلية اللبنانية نفسها. ومن المفارقة، في روايات صبح ومنصور، أن تتعمّق متع الأجساد، وتشتدّ، على إيقاع الرصاص، ودوّي المدافع، والاقتتال، بل إنها في رواية إلهام منصور تصبح ذريعة لأن تمضي الشخصيات النسوية في متعها بسبب صعاب الحركة، والعودة إلى البيوت، ولطالما استثمرت الشخصيات اشتداد الحرب، لتبقى غارقة في متع مثلية؛ فالحرب لا تفرض سطوتها في منع الاتصال، والانتقال، وإشاعة الذعر، إنما توفر مناخاً للإنفراد بالعشيقات، فتبقين حيث هنّ مستغرقات في المتعة، وإذا كنا لمسنا انهيار العلاقات الجنسية في روايتي علوية صبح، بسبب انتزاع الذكور للفاعلية، فنجد، على العكس من ذلك، ابتهاجا بجسد الأنثى، واحتفاء منقطع النظير به في رواية "أنا هي أنتِ"؛ فالمثليات تربطهنّ علاقات حميمة، ودافئة، ومدهشة، ويسكنهنّ الحنين الذي لا يرتوي لبعضنّ، وما يلبثن أن يعثرن عن مناظرات لهن حال غياب عشيقاتهن، فيخترقن صعاب الحرب كلها، وينفردن معا في متع لا تترك آثاراً كالتي يخلّفها الرجال. وعلى إيقاع المدافع يحتضنّ بعضا بمزيج من المتعة والخوف، واللذة، والرجفة، ويستغرقن في وحدتهن الشهية حالمات بعشيقاتهن، وساعيات لحيل لا تنتهي من أجل اللقاء بعيداً عن الآخرين.

تعنى رواية "أنا هي أنتِ" مباشرة بقضية السحاق، وتناقش أسبابها، ومظاهرها، وسرّها، وتعرض علاقات مثلية بين نساء يعوم بهن فضاء السرد، وباستثناء شبح رجل ـ وهو زوج ساذج لسحاقية جميلة، ودوره تكميلي في السرد ـ لا يظهر رجل في الرواية التي تعج بالنساء من أجيال مختلفة، ومستويات تعليمية متعددة، وكلهن سحاقيات، أو قابلات لفكرة السحاق بوصفها حالة جسدية ينبغي الاعتراف بها في ثقافة تقليدية رافضة لها. وبين عدد وافر من المثليات، مثل سهام، كلير، ميمي، نور، العجوز، المعلمة، أو القابلات للحال المثلية مثل ليال، وريّا، لا توجد شخصية رافضة لذلك سوى "أم سهام" التي ترى في السحاق وباءً ومروقاً؛ فالتمثيل السردي غير متوازن، إذ يقع استبعاد الرجال من الحبكة السردية العامة للرواية، بصورة كاملة، ثم يضع طائفة كاملة من المثليات وصديقاتهن بمواجهة امرأة واحدة، وهي الأم، التي لم تمنح أي دور في السرد، لا من ناحية الوعي بالقضية المثلية، ولا من ناحية الخبرة بها، وإنما جرى اختزالها إلى ممثل للثقافة الأبوية التقليدية القائلة بأن السحاق ممارسة شاذة لأنها استمتاع بالمثيل، وهو ماحرمته الأديان، وعموم الثقافات التقليدية، فتخلخل التوازن بين الممثلين حول قضية خلافية.

واضح أن الأم هي القطب الوحيد المعارض لممارسات مثلية يعج بها السرد، فيما تقبل عليها الأخريات بشكل جماعي، وطبقا لأدوار الفاعلين في مساحة السرد داخل الرواية تمثل

الأم موقفا سلبيا؛ لأنها تعارض رغبات الشخصية الرئيسة، ولأن موقفها العام يعارض بقية الشخصيات اللواتي اتفقن على اعتبار المثلية ميزة نسوية ينبغي الاحتفاء بها. ولكل هذا فالرواية تضع النساء في علاقات مثلية متعددة لتكشف أمرين، أولهما اشباع الرغبة الجسدية بالمساحقة، وبخاصة بين"سهام"وكل من"كلير، ونور، وميمي"وثانيهما بحث موضوع المثلية الجنسية النسوية، من خلال العلاقة بين "سهام"و"ليال"ثم علاقة الأخيرة بـ"ريّا"فهذه العلاقات الحرة تلبّي رغبات الشخصيات، وبخاصة المركزية منها، وفي مقدمتها"سهام"من جهة، وتفتح نقاشا معرفيا للبحث في تفسير هذه الظاهرة التي جعلت منها الأدبيات النسوية جزءاً من القضايا الكبرى في الفكر النسوي، من جهة ثانية.

تعدّ شخصية"سهام"الحلقة الناظمة للتجارب المثلية المعروضة في الرواية، وللأفكار الخاصة بأسباب السحاق، وتتفجر أحاسيسها المثلية على يد معلمتها، وهي في الثامنة، لكن تجاربها الحقيقية تُكتسب في باريس مع الشابة الريفية الفرنسية "كلير"في ختام مرحلتها الثانوية. لكن أمها التي تصل إلى باريس لتفقّد أحوالها، سرعان ما تعرف بتلك العلاقة، فتتدارك الأمر، بإعادة ابنتها إلى بيروت، على أن الأمر يحدث صدمة حقيقية عند"سهام"التي ترى في"كلير"جزءاً صميمياً من عالمها الشخصي، ووجودها، والوسيلة الوحيدة لمتعها الجسدية، وكانت تؤمن بما ذهبت إليه النسوية الفرنسية من دفاع عن المثلية"الحركات النسائية في فرنسا تدافع عن ذلك، وأن الأمر لا ينظر إليه هنا كما ينظر إليه في لبنان، وفي المجتمعات العربية"[62]. لكنّ الأم كانت ترى أن صديقتها كلير"مرض وعار"[63] ولا ينبغي لامرأة سوية أن تنخرط بعلاقة معها. وبالانتهاء القسري لعلاقتها بالفرنسية، تحاول سهام إقامة علاقات بزملائها من الذكور، لكنها تفشل جميعها، فاستعداداتها الجسدية معطلة تجاه الرجال، وجسد الأنثى هو الذي يستهويها، ويستثير رغبتها.

تُجبر"سهام"على مغادرة باريس إلى بيروت، وقد أصبحت على أبواب الجامعة، لتخوض تجارب متنوعة في بلادها بين شبكة من المثليات اللواتي يعج بهن المجتمع دون أن يعلنّ عن أنفسهن، وأول من تقودها إلى متع اللذة المثلية أستاذتها في الجامعة الدكتوره"نور"التي أدركت منذ أول لقاء بها أنها هي المبتغى"هذه هي، لقد وجدت ما أريد". كانت نور في منتصف العقد الخامس من عمرها، صعبة المراس في علاقاتها مع الآخرين، فيما سهام شابة طرية في سنتها الجامعية الأولى، فالتقطتها، وأغرقتها في خضم المتعة الكاملة، فوجدت"سهام"في أستاذتها منتهى الكمال، فكل منهما كانت تغمر الأخرى بالمتعة، ومع التباين الواضح بينهما في العمر، والتجربة، والرتبة العلمية، فإن"نور"كانت تستسلم للصغيرة الباحثة باصرار عن المتعة. وفي خلوتهما تنقلب الأدوار، كما تقول"سهام"كنا ندخل شقتها فتنقلب الآية، أصبح، أنا، السيد، وتصبح هي الجارية"[64].

يقع تبادل الأدوار بالتراضي في سرير المتعة وليس في الميدان الاجتماعي العام. وعلى يدي هذه السحاقية المجربة انزلقت سهام إلى لجّة المتعة، ولكن سرعان ما هجرتها نور، فمرت "سهام" بحالة من الاضطراب والفوضى الجسدية والذهنية، وحاولت أن تعثر على بديل تنتقم به من نور، وقد ظنته في زميلتها الدكتورة "ليال" وهي أستاذة أخرى في الجامعة نفسها، ويتضح أنه ليس لديها ميول مثلية بذاتها، أو إنها توارب، ولكنها قابلة تماما لحال المثليات، ومعترفة بهن، وتسعى لفهم هذه الظاهرة التي تقض المجتمع، وتواجه برفض كبير من طرف الثقافة الشرقية، وعموم التقاليد الاجتماعية.

وخلال عملية الانتقال بين "نور" و"ليال" ترتسم الملامح الكاملة لـ"سهام" المثلية، فهي هشة، ومضطربة، وعاطفية، وحائرة، وانفعالية، ومنقادة لرغبات جسدها، وموزعة بين حالة الانتقام من الأخريات اللواتي هجرنها، وحالة البحث عما يشبع نهمها إلى جسد مثيل لجسدها، وقد فقدت البوصلة التي توجه علاقاتها بغيرها وبنفسها، فتعيش وضعاً مريراً من الحمّى، والعزلة، والشكوك، ورغبات الانتقام، والعوز العاطفي، والشبق، وتحاول "ليال" تنظيم هذه الفوضى، وادراجها في سياق يدفع بسهام للتخلّص من وضعها المرتبك، حينما تقترح عليها أن تجعل من الكتابة وسيلة لإعادة تشكيل ذاتها الأنثوية بخطابات يومية، وهو ما تلجأ إليه، في نوع من إعادة تعريف نفسها في ضوء الارتباك العاطفي الذي تسبح فيه، وتحاول سهام أن تأخذ بمقترح "ليال" لكن الطوفان الداخلي المتأجج من اللذة المثلية في أعماقها يخرب أية قوة مضادة، ويعطل فاعلية أي مقترح، فتتعلق بأستاذتها التي تظل علاقتها بها غامضة، وشبه حيادية؛ إذ تصبح هدفا لنوعين من السحاقيات "سهام" و"ميمي"، واحدة تشدّها أنوثة ليال، والأخرى ملامحها الذكورية.

أما "ميمي" فأنثى مسطحة لاتدرك من المتعة إلا وجهها الخارجي بعد أن وجدت في الزواج قصوراً عمّا تريد، فاختارت الانخراط في علاقات مثلية لا تترك أثراً ولا شبهة، وتفي، في الوقت نفسه بحاجاتها الجسدية، فالسحاق، بالنسبة لها، نوع من الترف، لكن "سهام" "مثلية أصيلة" وهي التي تسترعي اهتمام "ليال" كون مثليتها مركبة وواعية، وتمثل نمطا أصلياً من أنماط المثلية القائمة على عزوف الجسد الأنثوي عن أية رغبة بالجسد الذكوري، وعجز عن الاستمتاع به، والميل للشبيه الأنثوي، فهي تعاني وتتألم من وضعها العام، ولا تمتلك القدرة على تغييره، فتشعر بالاغتراب عن مجتمع رافض لسلوكها. وفي الوقت الذي تحاول فيه ليال استكشاف طبيعة هذه المثلية، تحاول أن تساعد "سهام" على الشفاء منها، بتحويل اتجاه عواطفها، وتغيير مسارها، إلى الرجال، ولما تخفق، تجد أنه من المناسب أن تدع السحاقيتين اللتين تتنافسان عليها، وهما سهام وميمي، أن يمارسا رغبتها فيما بينهما تعبيراً عن احساس متناظر بقبول كل منهما للأنثى، وتهرب هي إلى باريس.

وعلى فراشها في شقتها الخالية، تنعقد حلقات السحاق بين الاثنتين، وكل منهما تتخيل أن الأخرى هي "ليال" وربما تستعيد تجربتها معها، في مفاجأة تختتم بها الرواية.

يصعب تبسيط قضية المثلية في ثقافة متأزمة تأبى الاعتراف بالظواهر الخبيئة في ثناياها، وتفرّ من المضمر إلى المعلن بانكار ما لا تريد معرفته، ولهذا تقدم الرواية وجهتي نظر حول مفهوم الحب بين الأغيار، وبين الأشباه. تمثل الأولى "ليال" وتمثل الثانية "سهام" . وتسعى وجهتا النظر إلى تفسير هذه الظاهرة بعرضها تحت ضوء تحليل نفسي وجسدي. تفسر ليال الأمر قائلة "أنا مؤمنة أن الشبيه لا يدرك إلا الشبيه، يعني أن المرأة تبحث في علاقتها مع الرجل عن اكتمال أنوثتها، كما أن الرجل يبحث في علاقته بالمرأة عن اكتمال ذكورته... وكل كل كائن بشري هو مزيج من العنصرين، الأنثوي والذكوري، وهذا المزيج يختلف بين شخص وآخر، ولهذا السبب فإن الرجل الذي يتشكّل كيانه من كمية معينة من الذكورة، ومن كمية أخرى من الأنوثة، يبحث في الآخر عما ينقص ذكورته كي تصبح هذه الأخيرة وحدة مكتملة، وهذا يعني أن ما يجذبه في المرأة ليس ما عندها من أنوثة بقدر ما عندها من متمّم لذكورته، وهكذا الأمر عند المرأة أيضاً.

إذا كان هذا التحليل صحيحاً فهو يفسر العلاقات المثلية، إذ إن جنس الآخر ليس مهماً بقدر ما هو مهم اكتمال الشبيه. قد يكون التكامل هذا داخل الجنس الواحد كما عند السحاقيات واللواطيين، وقد يكون بين الجنسين كما هو الشائع والمعروف "وتضيف وهي تحاور صديقتها الدكتورة "ريّا" "أنا يجذبني الرجل الأنثوي، يعني الذي تكون أنوثته ظاهرة. إن الرجال الذكوريين يبحثون عن المرأة الكثيرة الأنوثة.. لأنها تمتلك الجزء القليل، وهو ما يكمل ذكورتهم. إذاً ما يجذب الرجل في هذه المرأة ليس أنوثتها، بل قلة ذكورتها، وهكذا فبالتقاء هذا الرجل مع تلك المرأة نكون أمام اكتمال للذكورة وللأنوثة، يعني هو وهي يشكلان أنثى شبه كاملة وذكراً شبه كامل.. وذلك ضمن عملية تمازج بين الشخصين، وهذا ما يسمى الحب. ولهذا السبب الحب هو دائماً أناني لأن كل طرف فيه يبحث عن اكتماله، ولأنه بالنهاية لا يدرك الشبيه إلا الشبيه، كما تقول الفلسفة اليونانية "[65].

يتضمن هذا الحوار تفسيراً للميول المثلية، وهو تفسير قائم على مبدأ استكمال النقص الذاتي بالاستئثار بما يتمّمه لدى الآخر، فكأن جنس المرء يكتمل حينما يضيف إليه ما يعوزه، وبما أن النقص يتوفّر، غالبا، عند المثيل، وليس المختلف، فتكون المثلية بحثا عن اكتمال من نفس الجنس، أما "سهام" فتقدم تفسيراً مغايراً للحب، وهو يكشف ضمناً معنى المثلية الجنسية" عندما تمتلك المرأة جسد المرأة الأخرى، تكون كأنها امتلكت جسدها، وعبّأته طاقة ولذة، عكس ما يحصل عندما يمتلك الرجل جسد المرأة، فهو يفرغها من أنوثتها، ويحاول استلابها حتى في الفراش. إنه يسلبها حبها لذاتها، فيأخذها راضية أم

مرغمة لأجل إفراغ ما فيها من طاقة. أما مع المرأة فالموضوع يختلف، فبقدر ما تعطي المرأة للمرأة، بقدر ما تعطي لنفسها، تعطي وتعطي بغض النظر عن المواقف التي خارج العلاقات الجنسية. لكن تبرز محبة المرأة لذاتها ولجسدها خلال تلك العلاقة الحميمة التي تجمع الذات على الذات، ولا يفصل بينهما حاجز الاستلاب والاغتصاب. فلا اغتصاب في تلك الأنواع من العلاقات، تعطي هنا المرأة بكامل رضاها وبكامل وعيها، ولا تتلقى فقط كما الحال في العلاقات الثنائية المختلفة. فتفكر حينها المرأة في الصورة المقابلة لها، تحاول أن ترضيها ولا أن تقف موقف العاجز في حال اكتفاء أحدهما.

أما في العلاقة التي يسموّنها عادية، فلا فرق عند الأكثرية إن اكتفت المرأة أم لا. هكذا مجتمعنا، لا ألوم هنا أحداً، لأنه هكذا تعودنا. ولأنني أحببت نفسي وأنوثتي حتى النرجسية، أشبعت الآخر دون سواه لأنني أعلم بأنني، عاجلاً أم آجلاً سأمتلك ما هو ممكن، لكن من الصعب أن أمتلك نفسي عن طريق الآخر. لذلك تكون العلاقة أعمق وأشمل لأنها تكون مع الذات عن طريق الآخر الذي من الجنس نفسه. ولأنني أحببت نفسي، أحببت أن أعرفها. ولا تتم المعرفة إلا عن طريق خوض علاقة مع الجنس ذاته، ولأنني أعرف الآخر المختلف لأنه يمثل النقيض، أحببت أن أعرف نقيض هذا النقيض، أي أنا. وأنا لست مجبرة على معرفة النقيض، لكنني مرغمة على معرفة نفسي ومعرفة المرأة التي أقف أمامها، أرى التشويهات، وأرى التناقضات، وأرى الإيجابيات، وأرى ما أحب وما أكره من دون إكراه، وأتصرف كما أتصرف مع ذاتي، أفعل ما أشتهي، وأشتهي ما أفعل، وأمارس كافة حريتي التي حرمت من ممارستها مع النقيض الذي تعود أن يكون صاحب القرار. الصعوبة أن تتحدى نفسك لا أن تقهري الآخر، والصعوبة أن نعرف ماذا نريد؟ ومتى نريد؟ وأين؟. فلسفتي في الحب أن تحبي نفسك في الآخر الشبيه، وأن تحبي الشبيه على أساس أنه منك وإليك، وإنه صورتك، في الواقع الآخر. حيث لا مخاوف ولا إسقاطات ولا حروب لإعلان الفريق المنتصر وحيث في هذا الواقع، يكون الرابح مشتركاً والعطاء كاملاً من دون تحديات الأقوى للضعيف والذكر للأنثى.[66].

تضع "سهام" مفهوم المثلية الجنسية على محك التجربة الذهنية، وتريد صوغه طبقا لفلسفة جسدية غايتها الاكتفاء وليس الاسترضاء، فامتلاك المرأة لجسدها يتأكّد، ويتعزّز، عبر اللقاء بجسد نظير لجسدها، فثمة طاقة مضافة، ولذة مضاعفة قائمتان على فكرة ملامسة المثيل حيث يستأثر الجسد بما يكمل النقص فيه، أما العلاقة بالرجل فلها وجه آخر؛ لأن الذكر يفرغ من الأنثى كل طاقة الأنوثة عبر الاستلاب الفحولي القائم على أساس فكرة الظفر والهيمنة والسيطرة، فيما المثلية الأنثوية تتأسس على ركيزة الشراكة القائمة على فكرة العطاء المتبادل، وغير المحدود، بين أجساد متماثلة، فليس ثمة استئثار لأن فكرة الاشباع المتبادل

هي الدافع للعلاقة بين المثليات. وبعبارة أخرى فالمثلية عشق مضاعف للذات سعيا لبلوغ كمال أعمق يتمّمه الشبيه، حيث ترتد المتعة إلى صاحبها عبر المنح المطلق بين الطرفين.

8. الأنوثة والسرد المرآوي.

وأعود مرة أخرى للروائية "بتول الخضيري" ولكن هذه المرة للوقوف على روايتها "غايب" التي تُشغل بثنائية التسمية والوصف منذ عنوانها، وتتصارع خلف أحداثها ثنائية الحضور والغياب، أي ثنائية الحياة والموت؛ فعنوان الرواية يوحي، أول وهلة، بالاسم العلم "غايب" ولكنه في متن النص يظهر كناية عن الغياب، فقد درج أن يكنّى العقيم، أو من عجز عن الانجاب بـ"أبي غائب" فكأن الابن الغائب يجري استحضاره من خلال استعارة فكرة الغياب، وإلحاقها بالأب، فيستدلّ بالأبوة المجازية عند تعذّر التصريح بالحقيقية. وفي مجتمع تتحكّم فيه ثقافة الذكور يُنظر إلى العقم على أنه نقص وجودي واعتباري، فمن لاعقب له لا ديمومة له، ولا قوة، ولا سند. وتتدخل الكناية بهدف التعويض الرمزي عن فقدان شيء لا سبيل إليه، في نوع من الاحتيال المكشوف على ما تقتضيه الثقافة الذكورية التي تحرص على سد نقصها بالبلاغة.

وإذا ربطنا ذلك بتأويل المغزى العام للرواية نجد أن النص يدفع بفكرة غياب الحياة، والأمل، والمستقبل، بعد أن تكرس الموت، واليأس، والخوف، وتوارت حالة الأمان، والاكتفاء، وأصبحت ذكرى تتصل بـ"زمن الخير". وقد مثّلتْ الرواية سرديا ـ عبر عين الأنثى الفاحصة ـ الأثر السلبي الذي تركته الحروب، والحصار، في البنية الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع العراقي خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، وهو تمثيل نأى بنفسه عن تبنّي المواقف الأيدلوجية الجاهزة لأسباب تلك الأحداث، إذ سعى السرد إلى تمثيل الخراب الجوّاني الذي ضرب مجتمعا بأكمله، ثم انهيار نظام القيم، وانغلاق الأفق أمام الجميع بسبب أحداث جسيمة طالت الركائز الاجتماعية.

ويقود العنوان إلى البنية الدلالية للنص، إذا تتناوب المشاهد السردية لتكشف غياب كل مظاهر الحياة التي تؤكد الديمومة والاستمرارية، فلا إنجاب طوال أحداث الرواية، وليس ثمة أطفال، ولا حب، ولا مظاهر فرح، والطفلة الوحيدة "دلال" فقدت والديها جراء لغم خلّفته حرب عام 1967في عمق صحراء سيناء. وقد تعطّل إيقاع الحياة، وغابت الأشياء الجميلة، وانهارت المقومات المجتمعية، وسُدّت الآفاق أمام أي طموح، أو عمل، أو رغبة، وبكل ذلك استبدل نظام متواصل من الخداع، والخوف. وجميع الشخصيات لحقها نقص، وتعرضت لتشويه، وتدفع الأحداث بتفكك علاقاتها الأسرية، فضلا عن علاقات الجوار، فـ"دلال" معوجّة الفك، مشوّهة الفم، والخال مصاب بداء الصدفية، ويتحول من آثاري

محب للفنون إلى نحّال، ثم إلى مهرّب للمقتنيات الفنية خارج البلاد، وزوجته "أم غايب" تصبح خياطة في شقتها، والمهندس يصبح جزاراً يتاجر بلحوم البشر بالتواطؤ مع الممرضة "إلهام" التي تستغل وظيفتها لتحمل إليه الأشلاء بعد العمليات الجراحية، وقد دهمها السرطان، والحلاق يصبح عميلا لأجهزة الأمن، ويقدم متعة جسدية لرجالها في محله أسفل العمارة، والأستاذ في الكلية العسكرية ـ وقد استأثر بشقة أسرة يهودية هاجرت إلى إسرائيل ـ يرهب سكان العمارة بتعليق الزينة البراقة في الممرات خلال الأعياد الوطنية، وقد نسي وظيفته التعليمية، ومارس الترهيب ضد جيرانه.

والعلاقة الجسدية الوحيدة التي ترتسم مظاهرها ببرود بين "دلال" وعادل" فتمنح جسدها له بنوع من الحياد المطلق، يتبيّن أن وراءها غاية تتعلق بالأمن الوطني، إذ تُستدرج الفتاة لكشف ما يدور في العمارة، والحبيب إن هو إلا ضابط متنكرّ يسمّى بـ"جارور" لأنه يمارس ساديته بتكسير أصابع المعتقلين عند التحقيق حينما يطبق أبواب الجارور الحديدي على أصابعهم، وكان أدّعى بأنه يزود فاقدي الأطراف جرّاء الحروب ببدائل اصطناعية. وكل نساء العمارة تستغرقهن الأوهام، والمخاوف، والإيمان بالخرافات، فيلجأن إلى قارئة الطالع "أم مازن" القروية التي تخدعهن بالتمائم، والأعشاب، وهي "تشبه فقمة سمراء تتحرك بتثاقل تحت طيّات من قماش منطفئ" [67]. وتدّعي بأن لديها علاجا ناجعا "للنفس التعبانة، وللروح الغرقانة" [68].

وتُسمّى عمارة "الأساتذة" باسم عمارة "أم مازن" وبمرور الزمن يهجرها الجميع باستثناء أسرة أبي "غايب" وتُعرض بعض شققها للبيع بعد أن يُسجن، أو يهاجر أصحابها. وحتى نادي "العلوية" الذي كانت ترتاده الطبقة العليا والمتوسطة في الماضي ـ ولدلال فيه ذكريات مبهجة حينما كانت طفلة ـ جرى تغيير وظيفته، فاستؤجر جزء منه منحلا، وقطعت الكهرباء عنه، وتحولت إحدى ساحته إلى خيمة لخزن الجثث التي نتجت عن ظروف الحصار. وكل شيء ينتهي إلى طريق مسدود، فلا أمل إذ ليس ثمة ما يمكن انقاذه، ولا بد أن يبدأ الجميع من بداية أخرى مختلفة، وكل الشخصيات تشوّه جسديا أو أخلاقيا، فلاغرابة أن تنتهي الرواية بمشهد تعليم الأبجدية للتدرب على اكتشاف الحقائق الأولى، فمجتمع الرواية ارتكس في وسط الخراب، ولإصلاحه لابد من بداية جديدة، وكأنه بحاجة إلى تاريخ جديد يبدأ بتعلّم الحرف.

هذه التحولات الجذرية في مصائر الشخصيات تُعرض عبر رؤية سردية أنثوية تمثلها "دلال". وهي رؤية تعنى بالأحداث جميعها، ولكنها تركّز بنوع من التفصيل على التحوّلات الداخلية للشخصيات الرئيسة التي يجمعها مكان وزمان محددان. وإذا راقبنا تلك مسار تلك التحولات في السياق السردي الذي تقع فيه، نجد أن الشخصيات تدفع إليها بسبب الحاجة،

ونقص الحرية، وانعدام الاختيارات الحقيقية، ولم تظهر شخصية في الرواية أي نوع من الممانعة والرفض، فالأحداث أكبر من تعترض شخصية عليها، أو تبدي موقفا منها. وإذا افترضنا إن سكان عمارة "أم مازن" بتنوعهم، وخلفياتهم، يعدّون عينة لمجتمع الحصار، ونواة له، فقد ارتسمت صورة المجتمع المذعور والمستسلم الذي يستبطنه الخوف في وعيه وفي لاوعيه، فالاستسلام للخوف، والامتثال لشروط الحاجة، حوّلا مجتمعا كاملا إلى كائنات امتثالية مشغولة باشباع حاجاتها المتكاثرة دون أن تفكّر بتغيير أحوالها.

وفي استعارة دالة تعبر عن عجز الإنسان، في تلك الحقبة المعتمة، عن أي اختيار، تقدّم الرواية، بالتوازي مع كل ذلك، مملكة النحل التي يشرف عليها "أبو غايب" في ساحة نادي "العلوية"، فما أن تُنصب خيمة عسكرية لحفظ الجثث في الساحة المجاورة إلا ويصاب النحل بسعار العدوانية بعد أن يتذوق طعم الدم البشري بدل رحيق الأزهار التي تذبل وتختفي، فيكون عسله من خلاصة دم الإنسان. وكما تقول "دلال" فقد أخذ النحل "يتحوّل من شرس إلى شرير، وراح يلسعنا بلا سبب حتى لم يعد بإمكاننا أن ندخل المنحل دون بدلات واقية"[(69)]. وهذا السلوك العدواني للنحل يلفت اهتمامها، فتسعى إلى كشف سر الخيمة المجاورة للمنحل، فإذا بها مكدّسة بجثث الأطفال، والنساء، والجنود، والنحل يحوم فوقهم. لقد تغذّى بدم البشر، بعد أن فقد أي مصدر آخر يتغذّى منه. مجتمع النحل الذي ينمو شرسا وعدوانيا بموازاة مجتمع بشري يتراجع مستسلما، كناية عما انتهى إليه مجتمع الرواية.

تنصرف رواية "غايب" بكاملها إلى متابعة مصائر مجموعة من الأُسر العراقية تعيش في عمارة وسط العاصمة بغداد، وتعنى بالأزمة الاقتصادية التي استغرقت الفترة بين حرب الخليج الثانية والغزو الأميركي للعراق 1991 ـ 2003، وأدت إلى انهيار الطبقة الوسطى، وأشاعت مفاهيم الخداع، والغدر، والخوف، والرياء، وكل ما يمكن تصوره من ظواهر سلبية يفرضها حصار خارجي، واستبداد داخلي، على مجتمع كامل، وبخاصة النساء حيث يتضاعف قهرهنّ. وفيها تُترك الشخصيات تكافح من أجل حياتها في مهب تلك الأحداث، والعناية بالتأثيرات المحتملة عليها، فالمشاهد السردية تتضافر فيما بينها لتجسيد حالة الانهيار الكلي الذي ضرب المجتمع العراقي الذي جرى تمثيله في الرواية، وكل ذلك يتجلى بالسلوك اليومي للشخصيات، وليس من وجهة نظر خارجية يقدمها راو يرسم معالم ذلك الانهيار.

وبتفتّت النواة السردية في الرواية التي يرمز إليها بسكان العمارة، يتفكّك المجتمع الحاضن لها، فقد غاب التواصل بين سكان العمارة إلا من أجل المنفعة الضيقة، أو المراقبة، كما غاب التواصل بينهم، والمحيط الاجتماعي. ولا يمكن تأويل ذلك إلا بأن نص

الرواية يرسم سياًجا مغلقاً لمجتمع جرى غلق سبل الحياة أمامه بسبب الحصار، فبدأ يتآكل داخل حلقة لا سبيل إلى كسر جدرانها، فتضاعف الخوف في داخلها، واستبدّ الوهن بأهلها، وشاع الخوف فيما بينهم.

9. أنوثة خاوية.

وتقدّم "مليكة مقدّم" في كتابها السردي "المتمرّدة" سيرة روائية استعادية تنشطر فيها الأحداث إلى مستويين يفصل بينهما زمانان ومكانان، فمستوى الأحداث الحاضرة يقع في تسعينيات القرن العشرين بمدينة "مونبوليي" جنوب فرنسا، حيث تكون البطلة كاتبة شهيرة، وطبيبة تدير عيادة لأمراض الكلى، وقد شرعت في الاستقلال الكامل بحياتها، واختارت الكتابة مكافئاً وجودياً لعزلتها إلى درجة تتخلّى فيه عن صديقها "جان ـ لويس" . وهذا المستوى يقدّم في فصول الكتاب تحت عنوان "هنا" أما مستوى الأحداث الماضية فيشمل حياتها منذ الطفولة إلى أن تغادر الجزائر إلى فرنسا نحو منتصف سبعينيات من القرن العشرين القرن نفسه، وأحداثه تدور في قريتها "قنادسة" ومدينة "بشار" ثم مدينة "وهران" في غرب الجزائر، حيث تواصل دراستها الجامعية في تخصّص الطب، وهذا المستوى يقدم تحت عنوان "هناك" . ثنائية "هنا" و "هناك" تتحكم ليس في مسار الأحداث، ومستويات السرد، إنما ترسم أفق انتظار لفكرة الانتماء المزدوج إلى عالمين مختلفين، وتجربتين متباينتين، وكيفية مرور الشخصية الرئيسة بينهما ذهابا وإيابا.

تُدرك قيمة التوازي السردي للأحداث في كتاب "المتمردة" حينما يؤخذ في الحسبان أن الأحداث قُدّمت برؤية امرأة استكملت شروط استقلالها الفكري، والجسدي، والمهني، وشرعت تستعيد سيرتها الشخصية على خلفيّة تاريخ بلادها الجزائر. ومن المفارقات في الثقافة التقليدية، والمجتمعات المحافظة، أنه يتعذّر على المرء رسم مسار حياته الخاصة، ووصف تاريخ بلاده. فلكي نفهم ذواتنا، ونعرف أوطاننا، ينبغي أن نضع مسافة تاريخية وجغرافية فاصلة، نتمكن عبرها من إعادة اكتشاف كل ذلك بطريقة مختلفة عمّا كنا قد عرفناهما من قبل.

في بيت على مهب ريح عاصفة في الجنوب الفرنسي، تستعيد "مليكة" طفولتها في عمق الصحراء الجزائرية، ويقع تصوير الجزائر الثائرة، والفتاة المتمردة، في إطار استعادي متخيل ممتثل لتقنيات كتابة السيرة الروائية، ولايراد به التوثيق إلا في حالات نادرة، إذ تريد "مليكة" تمثيل تخباطاتها الصحراوية قبل أن تتبلور ملامح هويتها الأنثوية، لكن الأحداث التاريخية التي شهدتها الجزائر في تسعينيات القرن العشرين تضغط بقوة على وعيها فتتناثر الوقائع، وتتشظى الذكريات، ومع ذلك فالمسار الصاعد للأحداث يظل متواترا إلى أن يلتقي

الماضي بالحاضر في نهاية الكتاب. على أن المتلقّي لا يلبث أن يكتشف أن الموازاة بين طفولة "مليكة" وشبابها، من جهة، واستقلال الجزائر ونهضتها، من جهة ثانية، سيختم بنهاية مأساوية، فها هي "مليكة" وحيدة تكافح عزلتها الشخصية في فرنسا تحت حراسة مشددة بسبب تهديد القوى الدينية الأصولية، وها هي بلادها تترنح في حرب شبه أهلية؛ فالكبوة المشتركة للاثنتين تقف خلفها أزمة مركبة من التطلّعات الذاتية والعامة، ولا سبيل إلى حل تشابكاتها، وتداخلاتها، فقد تشظت الهوية الفردية والهوية الوطنية، وصار لزاماً البحث عن تشكيل هوية جديدة معبرة عن حال الفرد والوطن على حدٍّ سواء.

يقرع صدى الماضي في ذاكرة "مليكة" قادما من صحراء جزائرية ملتهبة إلى بيت فرنسي ينتصب في مهب الزمهرير، فليس الحاضر وحده هو الذي يوضع في مواجهة الماضي، إنما الاختيارات، والاخفاقات، والمصائر، فكما أن "مليكة" عادت إلى الصحراء لترمّم علاقة معقّدة مع نفسها وأبيها، لتعبر عما تسميه "الصفح" فإن بلادها كبتْ في أزمة هوية غامضة، لم يتفق بشأن وصفها. لقد غادرت "مليكة" الجزائر متذمرة، وناقمة، وغاضبة، بعد أن رأت انحراف التطلعات والوعود، فقد انبثق سوء تفاهم بينها وبين بلادها، وأسرتها، طوال عشرين سنة، وحينما قررت العودة وجدت أن البلاد لم تزل عالقة في حال من التناقضات الغريبة، فكانت زيارتها أشبه ما تكون بزيارة سرية خشية الاغتيال من القوى التي لاحقتها إلى فرنسا. ولهذا كانت زيارة استطلاعية وليس زيارة للبحث عن مشترك بينها وبين بلادها، وبعيدة كل البعد عن فكرة إعادة الانتماء بمعناه المباشر.

إن عدم القدرة المشتركة لدى "مليكة" و"الجزائر" على قبول بعضهما يعود إلى أن الأولى لم تعد ترى في بلادها مكاناً مناسباً لأن يستقل الفرد بنفسه، وينطوي على حريته، فقد استبد بالجزائر نسق ثقافي مغلق قادته أيديولوجيا دينية متعصبة، وبالمقابل لم تعد ترى الجزائر الجديدة في "مليكة" إلا امرأة غريبة عنها في كل ما تريده من مواطن ينتسب إليها. وكما انبثق بينهما افتراق في الماضي ازداد البون اتساعا حينما اختار كل منهما طريقا مضادا للآخر. ففي الماضي نبذت "مليكة" وجرت محاولة الاعتداء عليها، وربما اغتصابها، ونجت مجرّحة في عمقها، فاستعادت كل ذلك في زمان ومكان مختلفين "كنت دائما ضد التقاليد، التحمُ بها حين ترتعش من المشاعر وتغذّي العقل وتثري الذاكرة. وأواجهها وأطلّقها حين تتجمّد في محظورات وتنتصب كسجن"[70] والآن، وهي تعود كأنها سائحة متخفّية لا تهتم إلا بالتأكد على أنها قد نجت، وبأنها اختارت، وبأنها أصبحت امرأة.

في البدء عاشت "مليكة" بحماية الأب، لكن شبح الأبوة طاردها حيثما وصلت، فانتهت إلى أن حريتها تتحقّق بالكتابة، فالكتابة بالنسبة لها مانحة للهوية الأنثوية. وقد مثل "جان ـ لويس" دور الحامي والداعم، لكن "مليكة" كانت تريد أن تذهب إلى أقاصي الحرية، أن تتفرغ

لمحاورة نفسها وماضيها عبر الكتابة، وتلتحم بالذكريات "كي يتأتّى لرجل واحد أن يكون الحبّ والعاشق والصديق والأخ والأم والابن؟ قبيلة كاملة لوحده؟. لقد كان"جان ـ لويس" كل هذا، خلال سبع عشرة سنة، أحسّني يتيمته، وهو الرجل المتعدد. أعد نفسي ألا أذهب أبدا إلى مثل هذه التبعية"[71] ، ولكن في لحظة ما يتساوى دور الرجل بدور البلاد، فكل منهما يفرض تبعيته "أفكر، في الظلام، في قبيلتي التي ولدت فيها. لم أهجرها عن رفض أو عن تذوّق للمغامرة. لقد قطعت نفسي عنها كي لا أموت اختناقا، والآن، ها أنا افترق عن الرجل الذي أحبُّ لأنه هو الذي يختنق من رؤية الجسد والعقل المتواطئين مع الكتابة. هو يقول بأن الكتابة تحملني معها في حين تركه، هو، في عين المكان. وقد أصبح بسببها كئيبا وحادا، هو الذي كان فرحي فرحي في زمن غابر"[72].

تضع"مليكة"الكتابة في مواجهة الرجل، وتضعه في مواجهة الكتابة، وتنتصر للكتابة"الرفيق الذي اخترته لنفسي رجل فرنسي، وإذا كان بعيداً كل البعد عن نزوع للهيمنة الذكورية، فلأنه كان دائما ما يتقي، هذا النزوع، كما لو أنه شكل من أشكال العاهة. كان، فقط، يحسّ بالذعر حين يراني وأنا أوغل بعيدا في الكتابة، كان يخشى أن يفقدني، ولكنه كان بصدد فقداني"[73]. يقول لها جان ـ لويس "بمجرد أن بدأت بالكتابة، انتابني إحساس بأنك صعدت إلى قاطرة تاركة إياي على الرصيف"[74]. وسيتّضح أن الكتابة هي المكافئ النفسي الذي تلج إليه مليكة للتغلب على القلق الشخصي على بلادها" كنت سأموت لو لم ألتجئ إلى الكتابة. بدون هذه الرشقات من الكلمات، فإن عنف البلد، واليأس الذي سببه الافتراق، كان سيفجرني ويسحقني"[75].

لم تتحدث"مليكة"عن التخبط الأنثوي الذي هو موضوع لازم في الأدبيات النسوية، فقد مرت بعجالة على تجربتها في باريس، ويخلو الكتاب من التوجعات الخاصة بالرغبة، والهجران والفقد، فقد كان مسار الأنوثة خاطفا كأنه شعور مطموس في باطن الكتاب لم يسمح له بالاعلان عن نفسه، فالأنثى تماهت بأحداث بلادها. كانت"مليكة"شخصية هامشية، ومهملة، ومنبوذة، رُميتْ في أقصى الجنوب الفرنسي، ثم فجأة شرعت في البحث عن ذاتها حينما بدأت بلادها تفقد نفسها، ومن الطبيعي أن يدافع المرء عن ذاكرة راسخة، وذاكرة"مليكة"تتصل بماضي الجزائر، وهو ماض معياري جعلها تكون في تعارض مع الجزائر التي كانت تحترب من أجل هوية جديدة، فنفضت خمولها، وبدأت تبني تجربتها طبقا للشروط الجديدة. فقد تم كبح جماح التجربة الذاتية من أجل تجربة جماعية، حتى ان ظلال"جان ـ لويس" مرت طيفا هجينا، وكأن وجوده محض فضلة؛ لأنه وضع في تعارض مع فكرة الحرية الكاملة لـ"مليكة".

عبّرت الرؤية السردية الأنثوية عن نرجسية شديدة الضيق، فـ"مليكة"جعلت من نفسها

معياراً نهائياً للخطأ والصواب، فحينما وجدت في "جان ـ لويس" منافساً للكتابة لم تتردّد في طرده، والتخلّص منه، فقد اشتركا وعاشا في بيت واحد، وحينما قرّرت هي أن يفترقا، اقترح هو أن يغادر إن كان لا بد مِنْ مغادر، فأردفت هي متعجلة "إذاً من فضلك، نفّذ قرارك فوراً، الآن! أريد أن تغادر! حالا"[76]. وبهذه الجملة تلاشى دور الرجل الذي رسّخ وجودها في فرنسا منذ وصولها، وطاف بها البحار، وانتمى إليها كأنثى وشريكة. وقضية الجزائر بكاملها تُعرض على شاشة وعي "مليكة" لأن بضعة متعصبين يهدّدونها، فتحتمي بالشرطة الفرنسية، وتقيم في بيت صديقة لها. ولم تتوسع الرؤية السردية لتشمل بلداً عصفت به التحيّزات، والاقصاءات، بين الإسلاميين، والسلطة العسكرية الحاكمة، فقد غاب عن أفق السرد هذا التناقض بين خيارين خاطئين، وغاب عن "مليكة" أنها غادرت بلادها لسبب لم يزل قائما. يبدو رهان الكتابة كبيراً، فقد تخلّت "مليكة" عن بلادها وعشيقها من أجله، ولكن ما أن يجري التعبير عن هذا الرهان إلا وترتسم أوصاف احتفائية شخصية بكتاب لها يصدر هنا أو هناك، فقد شحبت الأهمية المنتظرة من كتابة تقتضي هجران بلد وحبيب.

10. تعارضات السردية الأنثوية.

تركّب الرؤية الأنثوية في الكتابة السردية النسوية العربية عالما تتعرّض فيه الأبوية ـ نظاما وثقافة ـ إلى التأزم الذي يفضي إلى الارتباك، ثم الانهيار، لكنها لا تقترح بدائل، ولا تجرؤ على ذلك، وموقع الأنثى في ذلك العالم السردي المتخيّل يتراوح بين رغبة في الهروب من سلطة الأب بوصفه كابحاً لرغباتها الجسدية، أو مقاومتها، أو الاستجابة لها إثر بدائل لا تفضي إلى نتيجة تحقق التوازن في حياة المرأة. وتكشف تلك الكتابة تفكّك العالم، وتفكّك القيم التقليدية الداعمة له، ولذلك يضطرب السرد، وباستثناء النقمة المتصاعدة ضد الثقافة الأبوية في تلك الكتابة، نجد تبايناً في مقاربة ذلك الموضوع، إذ ينصبّ التركيز على تأثير الأحداث في مشاعر الشخصيات في روايتي "بتول الخضيري" وكشف بعدها النفسي المركّب في رواية "عفاف البطاينة" ووصف ما تتعرّض له المرأة من قهر جنسي في روايتي "علوية صبح" والاحتفاء بالجسد في رواية "هيفاء بيطار" وتكرار تجربة الأم في رواية "باهية الطرابلسي" والمنازعة بين الجسد والكتابة عند "مليكة مقدّم".

وفي العموم تعالج الكتابة النسوية هوية المرأة ومصيرها في عالم يتحول ببطء، ويتبع ذلك توتّر في علاقة المرأة بنفسها وبعالمها، فإذا كنا وجدنا أن المرأة الغربية تعيش منفصلة نفسيا وذهنيا عن زوجها الشرقي في رواية "كم بدت السماء قريبة!!" رافضة أي نوع من الاندماج، فإننا نجد المرأة الشرقية، على العكس، تنفصل كلية عن الرجال الشرقيين، وتجد نفسها مع الغربيين الذين يحتفوا بها وبأنوثتها، كما ظهر ذلك في رواية "خارج الجسد" ورواية "امرأة ليس إلا.. ".

وفي رواية "امرأة من طابقين" تعثر المرأة على نفسها مع رجل من خارج عقيدتها الدينية، وتطرح هذه القضية العلاقات المختلطة بين شخصيات تنتمي إلى ثقافات وعقائد مختلفة، وفي جميعها تلجأ المرأة إلى الجانب الآخر هربا من ثقافة أو عقيدة تحول دون رغباتها، وتنتقص إنسانيتها، والسبب هو ثقافة ذكورية استبدت بأحوال الناس، وقسّمتهم إلى قسمين: ذكور قتلة، وإناث ضحايا. فقسوة التراتبية الجنسية في الثقافة الشرقية لا توفّر للمرأة أدنى شروط الحياة السوية. أما بالنسبة للرجال فتتباين تصوراتهم على نحو لا تنقصه الغرابة، فبعضهم غضّ الطرف عن سلوك زوجته وعلاقاتها الجنسية التي تعدّ في ثقافته خيانة لا تغتفر، كما ظهر ذلك في روايتي بتول الخضيري وباهية الطرابلسي، وجزئيا في رواية عفاف البطاينة.

يمكن اعتبار السيرة النشوئية للمرأة هي المحور الذي تدور حوله الروايات التي وقفنا عليها، فالأحدث تكتسب أو تفقد قيمتها بمقدار صلتها بالمرأة، وليس لأنها مهمة في العالم السردي، وشخصية المرأة هي المانح أو الحاجب للأدوار الأخرى التي لا تظهر إلا من أجل استكمال جزء في شخصية المرأة أو انتزاعه. ويمكن تفسير ظاهرة الفردانية في الرواية النسوية على أسس تتّصل بالثقافة الأبوية التي مسخت شخصية المرأة، ولهذا تحاول المرأة بالسرد أن تنتصف لحالة الاختزال والمحو، لكنه انتصاف يأخذ أحياناً طابعاً هوسياً، كما نجد ذلك في شخصيتي "نازك" و"منى" في روايتي هيفاء بيطار، وعفاف البطاينة على التوالي. ويأخذ الشكل صورة شديد التركيب في روايتي علوية صبح، فتظهر الكاتبة شخصية في روايتيها، لكنها الشخصية الناظمة للأدوار، والعلاقات، بل ولوجود الشخصيات الأخرى.

هذه البنية النرجسية التي تجتاح الكتابة النسوية تحمل أيدلوجيا أنثوية تطفو فوق الأحداث، وتعيق حركة السرد، وهي تحيل مباشرة إلى الكاتبات، وليس إلى الشخصيات الروائية. ومن المفهوم أن ثقافة الاختزال الذكورية تنتج كائنات شوهاء تتمرّغ في الأنانية، والنرجسية، كنوع من الدفاع السلبي عن الحقوق والأدوار، فالتمركز حول الذات مرحلة تتصل بما قبل النضوج، حيث يتوهم المرء بأنه محور العالم، ولا قيمة للأشياء إلا بمقدار علاقتها به، ولهذا فما يلفت الاهتمام في النصوص التي وقفنا عليها هو أنها روايات سيرية تعنى بمصائر شخصيات محددة، وغالبا شخصية رئيسة واحدة، ولا تعنى بالأحداث العامة، فالرؤية السردية الأنثوية تصدر عن المرأة في تجاربها المريرة مع الرجال، وترتد إليها بعد ذلك، ويأتي الاشباع أو حتى الإغواء الجسدي، كما في رواية "امرأة من طابقين" معادلا موضوعياً لهشاشة وجودية.

وإذا كان أغلب الروايات بدأ بمتابعة المرأة منذ طفولتها المبكرة، مروراً بشبابها، ثم نضجها، فالملفت في الأمر هو أن الروايات تنتهي والنساء في ذروة حيويتهن، ودون منتصف

العمر، فكأن الرواية النسوية لا تريد الاعتراف بشيخوخة المرأة، فتتوقف عند لحظة لم تزل فيها المرأة مركز جذب للرجال. وثمة طمس للمصائر النسوية فيما يجري تركيز على المصائر الأخيرة للرجال بين الموت، أو الشيخوخة، أو العجز. ففكرة الشباب الخالد للمرأة وجدت لها صدى في كل الروايات، وبعضها عدت ذلك امتيازا ثابتاً، وصفة مطلقة. وسيتعارض هذا، لا محالة، مع الخلفية السيرية التي تستند إليها الرواية النسوية، فطبقا لشروط هذا النوع السردي فلابد من متابعة الشخصية إلى النهاية، لكن الكاتبات لا يحتملن فكرة شيخوخة الشخصيات في رواياتهن، ويعوم تطيّر كامل من فكرة الزمن في مساحة السرد. وتمتلئ تلك المساحة بصورة الأنثى، وتتوارى أفعالها، فعلى الرغم من الغياب الملحوظ للرجال عن مساحة السرد النسوي تظهر أدوارهم الفاعلة، فهم الموجّهون لحركة الأحداث، وفكرة الفاعلية والمفعولية مقترنة بفكرة الذكورة والأنوثة، وهي متصلة بفكرة الحضور والغياب، فحضور المرأة في السرد يتصف بالمفعولية، فيما غياب الرجل عن مساحة السرد لا يؤثر في موقعة الفاعل لا في السرد ولا في الثقافة الحاضنة له.

ولعل من أكثر الظواهر التكرارية الملفتة للنظر في الكتابة النسوية التركيز على ظاهرة العنف الذي يستمد حضوره من كونه ركيزة من ركائز الثقافة الأبوية الذكورية، وهو يأخذ أشكالا منها القهر الجسدي المفرط للأنثى كما ظهر في رواية "خارج الجسد" أو الجنسي كما ظهر في رواية "دنيا" أو الاستبعاد وعدم المشاركة كما نجد ذلك في الروايات الأخرى. ويصدر العنف عن فكرة التنميط القائمة على التمايز الثقافي بين الذكور والإناث، بما في ذلك توهم الفوارق العقلية، والحسية، والعاطفية، وكأن الذكورة في تعارض مطلق مع الأنوثة. ويعالج هذا التعارض بوصفه من الطبائع الثابتة، فالمرأة تتصف بالرقة، والليونة، واللطف، والحساسية الأنثوية، فيما يتفرّد الرجل بالقوة، والعنف، والصرامة، والعقلانية، وتعرض هذه الفوارق على شاشة ثقافية عامة لها صلة مبشرة بالأبوية، إذ تظهر المرأة سلبية في ذلك، لأنها راغبة في إشباع حاجاتها الجسدية والعاطفية الفردية، مما يهدّد التماسك الاجتماعي، أما الرجل فيكرّس همّه، وقوته، وعقله، للحفاظ على ذلك التماسك الذي هو مركزه، فتبدو الأنوثة إغراء دائما بتخريب حال قائمة، فيما تظهر الذكورة مانعة لكل ذلك. ومادام هذا التعارض قائماً ومتحكّماً في علاقات الشخصيات، تباح ممارسة العنف من وجهة نظر الرجال، لكنه عنف يخرّب يمزّق الأنثى من وجهة نظر النساء.

وتعزو عموم الروايات النسوية العنف إلى النمطية الثقافية الجاهزة في التفريق بين البشر على أساس النوع، فقد أصبح نوع الأنثى موضوعا للعنف، والإعلاء من شأن قضية النوع أخمل تماما الاهتمام بقضايا كثيرة أخرى لها صلة مباشرة بالنساء. فلم تهتم الرواية النسوية بالفروق الطبقية، والعرقية، والدينية، إلا بتعجّل هامشي، كما نجد ذلك في روايتي عفاف

البطاينة، وهيفاء بيطار، وهو اهتمام داخل الفئة التي تنتمي إليها المرأة، وليس الفئة الراغبة فيها، وجاء بصورة استعراضية بهدف عبور الحاجز الديني، ولم ينبثق من صلب فكرة متماسكة وعامة.

وتفضح الكتابة النسوية طبيعة المؤسسة الزوجية القائمة على استبعاد المرأة ـ الزوجة، واختزالها إلى كائن ثانوي وليس شريكا، فقوام تلك المؤسسة ينهض على فكرة الجنس الوظيفي حيث يكون الإنجاب من مسؤولية المرأة، وهذا الدور يتعارض مع فكرة المتعة، إذ يصعب على الثقافة الذكورية هضم فكرة أن تؤدي المرأة الوظيفتين معا، فلابد من امرأتين واحدة للإنجاب وأخرى للاستمتاع، ولهذا يجد الرجل المتعة خارج إطار مؤسسة الزوجية، وهذه العدوى سرعان ما تنتقل إلى المرأة حينما تصاب بشحّ عاطفي من طرف الزوج، فتبحث عن شريك في المتعة بعد أن حولتها المؤسسة الزوجية إلى مصدر لإنتاج للنسل. وتبعا لهذه الظروف تنشأ العلاقات الموازية في الآداب السردية، وفي المرجعيات التي تقوم بتمثيلها. والحوار الآتي بين "ليلى" وأمها في رواية "امرأة ليس إلا. . "يكشف وجهة نظر الزوجة في هذا الموضوع. تقول الأم:

ـ من الصعب تحقيق التوافق الجنسي في العلاقة الزوجية. أنا شخصيا لم أعرف معنى ذلك أبداً. لا نتواصل أنا ووالدك. الحديث في الجنس بالنسبة إليه ممنوع. كم كنت أتمنى لو نتحدّث فيه بكل حرية.

ـ تقصدين أنك لم تعرفي، قط، معنى اللذة الجنسية؟

ـ ربما ليس من اللائق أن أحدّثك عن هذا، ولكنك الآن أصبحت امرأة، ويمكنك أن تفهمي. لست وحدي من تعاني هذه الوضعية. معظم رجالنا لا يفكرون جدّيا في رغباتنا نحن. بل يفضّلون عدم اكتشافها، معتبرين ذلك أمراً فاحشا. وحدهن العاهرات ـ في رأيهم ـ يعبّرن عن الرغبة في ممارسة الجنس.

ـ فعلا، تعبير المرأة عن الرغبة الجنسية يخيفهم، لأنهم يعتبرونه من حقّ الرجل وحده. والمشكل أن النساء أنفسهن أعدن، ولزمن طويل، إنتاج هذه العينة من الرجال. لقد سمعت ذات مرة جدّتي حورية تحدّث رشيداً عن الجنة قائلة له بأنها مليئة بالحوريات اللواتي كلّما عاشر واحدة منهن وجدها عذراء. وأن كل مسلم صالح سيتزوج الكثيرات منهن إضافة إلى زوجاته الشرعيات. حتى في الجنة لاحديث إلا عن اللذة الجنسية للرجل. أما المرأة، فلا وجود لها إلا لتحقيق رغباته. غالبا ما أتساءل: والمرأة التي تزوجت عدة مرات ستكون من نصيب مَنْ من هؤلاء الرجال لإسعاده في الآخرة؟"(77).

هذه المحاورة النسوية بين امرأتين ستتبادلا الأدوار في الرواية تكشف طبيعة المؤسسة الزوجية، وهي مؤسسة وظيفية تلبي حاجات الأفراد فيها بوصفهم أعضاء في مؤسسة،

وتتنكّب لرغباتهم الإنسانية، ومنها الجسدية، إذ سرعان ما تؤول إلى مؤسسة لممارسة السلطة، أو التنازع عليها، وفيها تتجلّى كل المظاهر الخاصة بالسلطة، ومنها العنف، والسيطرة، والإقصاء، والاستبعاد، والهجران، وسائر أشكال الترهيب الأخرى. وتفتقر تلك المؤسسة إلى روح الشراكة؛ لأنها بُنيتْ لتلبّي حاجة الرجل. وترسم الرواية النسوية صورة قاتمة للعلاقات الزوجية، فليس ثمة تفاعل بين الزوجين في بيت الزوجية الذي يتحوّل إلى معتقل للاثنين يتواجدون فيه مجبرين دون أن يتشاركوا في أي شيء، فالزوجات في روايات علوية صبح، ويتول الخضيري، وباهية الطرابلسي، وهيفاء بيطار، وعفاف البطاينة، يتشاركن جميعا بأنهن مررن بأزمة كاملة في حياتهن الزوجية في بيوت تصطفق فيها أبواب الكراهية والحقد بين الزوجين إلى درجة تمنّي الموت، وفي أكثر من حالة وجدنا نساء يقمن علاقات جنسية مع رجال آخرين في بيت الزوجية بمعرفة أزواجهن الذي كانوا يغضون الطرف عن ذلك.

وشعور المرأة بالانتقاص يدفع بها إلى الغرب، والارتباط برجال غربيين، كما ظهر في روايات عفاف البطاينة، وباهية الطرابلسي، وبتول الخضيري. ويظهر الغربي في أفق انتظار المرأة العربية بوصفه فارساً ومخلّصاً، أو باعثاً على فكرة الاستقلال، وفي بعض الأحيان تسعى الشرقية إلى تلك العلاقة لمعرفة تجربة جسدية مغايرة. ويبدو الفضاء الاجتماعي الغربي مغايراً للفضاء الشرقي، ففي الفضاء الأخير تتوارى المكونات الاجتماعية إلا الرجال، فهم القوة الفاعلة فيه، وثقافتهم تمثل المصدر الرئيس للمعايير الخاصة بعلاقة المرأة والرجل. وهي علاقة تراتبية بصورة كاملة تفتقر لأي من شروط الشراكة، ولهذا تنجذب المرأة لفضاء مغاير ترتسم فيه صورة المرأة بوصفه شريكاً، كما رأينا في رواية "خارج الجسد" إذ يتمكّن "ستيورت" من معالجة "منى" نفسيا، ويتحوّل إلى صديق، وزوج، ورفيق، وهو ما ظهر أيضاً في رواية "امرأة ليس إلا. . "إذ تشعر "ليلى" بعد تجربتها مع "آلان" بأنه أصبح صديقا أكثر منه عشيقا. فالمرأة تجد في لندن، وأدنبره، وباريس، وغرنوبل، ملاذا آمنا تتصالح فيه مع نفسها، وتعيد إكتشاف ذاتها، حيث تتوارى السلطة الأبوية.

وفي هذا الاختيار التفاضلي للمرأة بين الشرقي والغربي، تعيد الأنثى انتاج اختيارات الثقافة الذكورية بصورة أخرى، فتلك الثقافة تمايز بين النساء، وتصنفهنّ إلى نساء للإنجاب، وأخريات للاستمتاع، وفي وقت يجد الرجال في النظام الأبوي الذكوري ضالّتهم في بسط الحماية على النساء الوظيفيات، والاغراق في نساء المتعة، تمضي المرأة الشرقية بعلاقة متوازنة مع الغربي، وإن كنا لمسنا في رواية باهية الطرابلسي سلوكاً للمرأة يناظر سلوك الرجال، ولكن بطريقة مقلوبة، فقد كانت تستلذ بأفعال "عمر" منقادة له، ومستسلمة، لكنها تشعر بالشراكة الكاملة مع "آلان" . ويلاحظ، أيضاً، أنه في الفضاء الغربي تلجأ بعض النساء

إلى تعدد في علاقات الرجال في وقت واحد، أو الارتباط برجل، وهي بعد مرتبطة بأخر، كما ظهر في "امرأة من طابقين" و"خارج الجسد" و"امرأة ليس إلا.. ".

وتتباين النتائج المترتبة على كل ذلك، فبعض الشخصيات تعبر الحواجز الثقافية، وتكتسب هوية جديدة، واسماً جديداً، كما حصل مع "منى" التي أصبحت "سارا الكزاندر" وبعضهن يبقين عالقات في المنطقة المحايدة بين الثقافات، كما هو الأمر بالنسبة للمرأة في رواية "كم بدت السماء قريبة!!"، وأخريات يخفقن في تطلعاتهنّ، ويقفلن راجعات إلى نقطة الصفر كما حصل لـ"ليلى" في رواية "امرأة ليس إلا.. " وكما حصل لنازك في رواية "امرأة من طابقين" حيث أخفقت في عبور الحدود الفاصلة بين المسيحية والاسلام، أما النساء في الروايات الأخرى فتطحنهنّ الأزمات، والحروب.

وتعنى الرواية النسوية بحال بلوغ الأنثى، وبالعذرية، وتتباين المواقف تجاه هذه القضية. صحيح أن لحظة البلوغ تنقل المرأة من وجهة نظر الثقافة الذكورية إلى حالة الأنثى، فالبلوغ هو الحد الفاصل بين هشاشة الطفولة، وإغراء النضوج، فإثر البلوغ تصبح المرأة أنثى قادرة على تلبية حاجات الرجل، ويتبع ذلك تغيير حاسم في نظرة الرجل إليها، ونظرتها إلى نفسها، فجأة تجد المرأة نفسها وقد أصبحت محطّ إعجاب الرجل وانجذابه، ربما دون أن تدرك التغيرات الجسدية والنفسية التي حصلت لها، ولكنها تدرك جيداً أنها أصبحت مهيئة لعلاقة مختلفة مع الرجل عمّا كانت عليه من قبل، ويشمل ذلك تغييراً في النظرة، والعلاقات، بالنسبة للرجال الأقارب والأغراب. ففيما يخص الفئة الأولى تبعث حال البلوغ حذراً من الانزلاق إلى الخطيئة، والعبث الحرّ بالجسد الذي هو ملكية خاصة، طبقا لدرجة القرابة، وفيما يخص الفئة الثانية تصبح المرأة في موضع الأنثى المشتهاة المرغوبة من رجال يتلهّفون لنيل جسدها. وغالبا ما تقترن هذه القضية بقضية اكتشاف العذرية، وتقدير أهميتها.

تعدّ البكارة، بالنسبة للرجال، علامة نقاء ينبغي الحفاظ عليها، لدى الأقارب، وعلامة حصانة ينبغي افتراعها عند غيرهم. ولكن من المهم معرفة إحساس المرأة تجاه مفهوم العذرية، فبوجود العذرية يستحيل وجود بلوغ أنثوي متصل بالمتعة، فقد ظهر لنا في معظم الروايات التي وقفنا عليها أن النساء كنّ يتعجّلن التخلّص من هذا الغشاء المانع، كما ظهر عند "ليلى" و"نازك". فيما رأت أخريات مثل "منى" أنها هبة لا تمنح إلا لمن يوقّع على امتلاك جسدها. وفي جميع الأحوال يعد فقدان العذرية درجة من التحرر من عبء الخوف، والانكفاء على النفس، ثم الانتقال إلى مرحلة الانخراط في متع العلاقة مع الرجل.

وترتبط هذه القضية بأخرى خاصة بحرية المرأة، ففي أكثر من رواية وجدنا أن الحرية الشخصية تقترن بالاستقلال الاقتصادي عن الرجل. حدث هذا بوضوح عند "منى" في رواية "خارج الجسد" حينما أنشأت مشروعاً اقتصادياً في أدنبره مكّنها من التخلّص

من "سليمان" ومن الآخرين، وحدث لـ"مرية" في رواية "امرأة ليس إلا" حينما أنشأت دكاناً للملابس في الحي اليهودي، وحدث لـ"نازك" حينما انفصلت جزئيا عن "ماهر" في باريس، وبدأت العمل في إحدى الصيدليات في رواية "امرأة من طابقين". ونجد مظاهر متنوعة لذلك في روايتي بتول الخضيري، وعلوية صبح. ويفضي هذا الاستقلال إلى إعادة اكتشاف المرأة لذاتها، وإعادة النظر جذريا بعلاقاتها، وبخاصة مع الزوج الذي يُعدّ في الثقافة الأبوية السند الاقتصادي للمرأة، فما أن تحقق ذلك الاستقلال إلا وتستقل بحياتها عن الزوج، وتشرع في اختيار شريك آخر. علاقة التبعية تتلاشى حينما تهدم ركيزتها الاقتصادية.

وإذا جمعنا هذه الخلاصات العامة لرؤية الأنثى وعلاقتها في العالم السردي التخيلي الذي قمنا بتحليله، لوجدنا أن هوية الأنثى هي قيد التشكّل، فتمضي أحيانا في ممارسة دور أصلاحي نبوي متوهمة أنها تتمكن من تغيير بنية المجتمع التقليدي بأداة خارجية، كما ظهر في رواية "خارج الجسد". ونجد على العكس، أحيانا، أن الأنثى تخوض تجارب كثيرة، وتتعلم في الغرب، لكن قوة النسق الثقافي في مجتمعها التقليدي يجعلها تعيد تكرار تجارب أسلافها من النساء، كما ظهر في رواية "امراة ليس إلا.. ". وبين هذين الاختيارين تندرج الاختيارات الأخرى بين رفض معلن أو مضمر، ومنها رغبة بعض النساء في اختراق حواجز الأديان والطوائف.

هوامش الفصل الثاني

1. بتول الخضيري، كما بدت السماء قريبة!!، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003، ص 13
2. م. ن. ص77
3. م. ن. ص139
4. م. ن. ص 140
5. م. ن. ص 142
6. م. ن. ص 141
7. م. ن. ص 163
8. م. ن. ص 164
9. م. ن. ص 166
10. م. ن. ص 166 ـ 167
11. عفاف البطاينة، خارج الجسد، بيروت، دار الساقي، 2004، ص61
12. م. ن. ص64
13. م. ن. ص 74
14. م. ن. ص116

15. م. ن. ص122
16. م. ن. ص133
17. م. ن. ص272
18. م. ن. ص308
19. م. ن. ص427
20. م. ن. ص432
21. م. ن. ص440 ـ 441
22. م. ن. ص444
23. هيفاء بيطار، امرأة من طابقين، بيروت، الدار العربية للعلوم 2006، ص22 ـ 23
24. م. ن. ص 13
25. م. ن. ص 37 ـ 38
26. م. ن. انظر على سبيل المثال ص23 ـ 25و30و40و198
27. م. ن. ص 235
28. م. ن. ص 236
29. م. ن. ص 99
30. م. ن. ص 137
31. م. ن. ص136و137
32. م. ن. ص150
33. م. ن. ص8 ـ 9
34. م. ن. ص 192 ـ 193
35. باهية الطرابلسي، امراة ليس إلا. . ، ترجمة الزهرة رميج، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2005، ص 6
36. م. ن. ص7
37. م. ن. ص7
38. م. ن. نص 8
39. م. ن. ص 9 ـ 10
40. م. ن. ص 10 ـ 11
41. م. ن. ص 18
42. م. ن. ص 19و20
43. م. ن. ص 29
44. م. ن. ص 44
45. م. ن. ص 67
46. م. ن. ص 68
47. م. ن. ص 80
48. م. ن. ص89و90

49. م. ن. ص 91 ـ 92
50. م. ن. ص 96
51. م. ن. ص100
52. م. . ص 107
53. م. ن. ص114
54. م. ن. ص115
55. م. ن. ص134
56. م. ن. ص135
57. م. ن. ص174 ـ 175
58. م. ن. ص170
59. علوية صبح، مريم الحكايا، بيروت، دار الآداب، ط2، 2004
60. علوية صبح، دنيا، بيروت، دار الآداب، 2006
61. الهام منصور، أنا هي أنتِ، بيروت، دار رياض الريس للكتب والنشر، 2000
62. م. ن. ص28
63. م. ن. ص29
64. م. ن. ص39
65. م. ن. ص164 ـ 165
66. م. ن. ص167 ـ 168
67. بتول الخضيري، غايب، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004 ص35
68. م. ن. ص42
69. م. ن. ص237
70. مليكة مقدِّم، المتمرِّدة، ترجمة محمد المزديوي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2004، ص18
71. م. ن. ص17
72. م. ن. ص17 ـ 18
73. م. ن. ص18
74. م. ن. ص 27 ـ 28
75. م. ن. ص29
76. م. ن. ص28
77. امراة ليس إلا، ص 104 ـ 105

الفصل الثالث

السرد الأنثوي ومركزية الجسد

1. السرد والجسد.

يعدّ الجسد إحدى الركائز الأساسية في موضوعات الرواية النسوية العربية، وغالباً ما تنهض فرضية الأدب النسوي على تقريظ الجسد الأنثوي، وتمجيده، والاحتفاء به، أو كشف تحولاته في ظل ثقافة قامعة لحريته، أو منتقصة لها. ومن الصعب تحديد إطار ينظّم صور الجسد في تلك الرواية، فبين التمجيد، والانتهاك، تندرج سلسلة متداخلة من الصور المتنوّعة التي تجعل منه موضوعاً خصباً يقع تمثيله سردياً بكيفيات متعددّة. ولكي تتضح أهمية الجسد، وموقعه في المدونة السردية النسوية فلابد من تأكيد القول بأن تزايد الاهتمام بالأدب النسوي انبثق من خضم الاهتمامات المتزايدة بالحركات النسوية الحديثة التي جعلت من المرأة موضوعاً للمنازعة بين الثقافة الذكورية التقليدية، والحراك الاجتماعي المتجدّد الذي أفرز مطالبات كثيرة بحقوقها، ومكانتها، ودورها كفاعل اجتماعي وثقافي، فكان الجسد جزءاً من المنظومة المترابطة لقضية المرأة.

ولعل النقد النسوي يعدّ أحد المعالم التي أفرزتها الحركات النسوية حول الجسد الأنثوي المرأة، وهدفه تأكيد خصوصية الأدب النسوي باعتباره تمثيلا لعالم المرأة، وبيّن أن تلك الخصوصية تستمدُّ شرعيتها من خصوصية النوع الإنساني للمرأة، ومن التنميط الثقافي لها، ومن طبيعة جسدها؛ لأنها تنتظم في سلسلة علاقات ثقافية ونفسية مع العالم من جهة ومع ذاتها من جهة أخرى، وهي علاقات بمقدار ما كانت في الأصل طبيعية، فإنها، بفعل الإكراهات التي مارستها الثقافة الذكورية، أصبحت مشوّهة، وملتبسة؛ لأن المرأة اختزلت إلى مكوّن هامشي، وصار جسدها موضوعاً لتنازع ديني واجتماعي واقتصادي وثقافي.

وفي الوقت الذي يريد فيه النقد النسوي إعادة الاعتبار الجسدي للمرأة في عالم تتقاسمه مع الرجل، فإنه يعمل على استكشاف الكيفية التي يقوم بها الأدب النسوي في تمثيل عالم المرأة جسديا، وثقافيا، ونفسيا، وتبدو الوظيفة المزدوجة لهذا النقد، وكأنها تتعارض مع شروطها، فهي تريد من ناحية إعادة التوازن المفقود بين المرأة والرجل على كل الصعد،

وبذلك تهشّم أنظمة التمركز وآلياته التي دفعت بالرجل وثقافته إلى الأمام، وطمستْ دور المرأة، وهي من ناحية ثانية، تسعى إلى تأكيد الخصوصيات الدقيقة والمتفرّدة للمرأة وللأدب الذي يقوم بتمثيل عالمها، وجسدها، سواء أكان عالماً داخلياً يتصل برؤيتها لذاتها أم كان عالماً خارجياً مرتبطاً بمنظورها للعالم.

ولا يمكن فكّ هذا التعارض في دمج المكونين الأساسيين للثقافة الإنسانية، وهما المرأة والرجل، وتشكيل مكوّن آخر يتجاوز الثنائية الضدية بينهما على المستوى البيولوجي والثقافي، والرغبة المضادة في تأكيد الخصوصيات المطلقة للأدب النسائي، إلا إذا أفرغت شُحَن الغلواء الآيديولوجية حول الجسد الأنثوي التي تحاول بعض اتجاهات النقد النسوي تثبيتها، وتأصيلها، وتأكيدها، وتحليل أسباب التمركز حول الذكورة، ثم الإفادة من معطيات التحليل اللساني، والسيميائي، والتأويلي لمعالجة الأدب النسوي استناداً إلى رؤية نقدية تهدف إلى تحليل الأنظمة الأسلوبية، والبنائية، والدلالية لأدب المرأة، وعدم نقل قضية النقد إلى ميدان آخر يقوم على المخاصمة، والمنازعة، والمساجلة بين المرأة والرجل، ثمّ وهذا هو المهم، توفير أرضية ملائمة لأن تتراجع النظرة الاقصائية للمرأة، وإشاعة لغة تتحاور فيها مفاهيم الشراكة بدل التغليب، ويتوازن فيها استعمال الضمائر طبقا لحاجات التعبير الحقيقية وحسب المواقف والسياقات، وليس استناداً إلى الإكراه والمصادرة والاختزال.

يرى النقد النسوي أن استبعاداً جذرياً وقع للمرأة وجوداً ودوراً وقيمةً منذ وقت طويل، وذلك يعود إلى تضافر ثلاثة مفاهيم، هي: البنية الأبوية للمجتمع الذي يقوم على التراتب والتفاضل والسيطرة، والتنميط الجنسي الذي يتخطّى الحقيقة البيولوجية للإنسان إلى التنميط النوعي الثقافي له، فيصبح الجنس محدداً أساسياً لقيمة النوع، وأخيراً مركزية الذكورة التي تقوم على المفاضلة المستندة إلى قوى دينية وثقافية واجتماعية، فتفضيل الذكورة على الأنوثة لا يعود إلى الطبيعة، وإنما إلى الثقافة. هذه المفاهيم المترابطة دفعت بصور نمطية للمرأة جميعها تتصل بتصورات الرجل عنها، فهي إما أن تكون مشابهة له في القوة والأخلاق والعقل، فتختفي خصوصيتها، أو تكون مختلفة عنه فتكون غير سوّية، تتصف بالضعف، والحسية العاطفية، واللاعقلانية، أو أنها تكون مكمّلة له فتكون زوجة أو أمّاً أو عشيقة. وفي هذه الصور النمطية الثلاث يتم اختزالها إلى رتبة دونية، لأنها تعرّف في ضوء قيمة الرجل، وينظر إليها خلال منظور ذكوري. وكل هذه الأفكار التي قالت بها الحركة النسوية هدفت إلى إجراء مراجعة نقدية لطبيعة الصورة النمطية الشائعة للمرأة، واقترحت إعادة النظر في نسق القيم الذي جعلها في موقع أدنى، ثم الانتقال إلى مرحلة اكتشاف الأنوثة بوصفها قيمة خاصة، والاحتفاء بالجسد كمكوّن أساسي من مكونات الهوية الأنثوية.

اقترح النقد النسوي تحقيباً تاريخياً لأدب المرأة، وهو تحقيب استند إلى فرضيتين،

أولاهما تصحيح الصور المشوّهة للمرأة في التاريخ، والأديان، والثقافات، وكافة ضروب التمثيل التي كرست مبدأ دونية المرأة، وثانيتهما الاهتمام بالجسد الأنثوي. وطبقا لـ"إيلين شوالتر" فإن الأدب النسوي، مرّ بثلاثة أطوار، في مسيرته الهادفة إلى تصويب تلك الصور الخاطئة، واقترح البدائل، وهي: الطور المؤنث، واتصف بأنه حاكى أدب الرجال، وخضع لجمالياته، فالمرأة فيه كائن مندرج في عالم الرجل ضمن حلقة أسرية ـ اجتماعية يسيطر هو عليها، وثمة خجل وتردّد في التصريح بحاجات الجسد الأنثوي في ثقافة تهيمن عليها القيم الأبوية، والجسد فيها لا يوصف إلا ضمن شروطها. ثم الطور النسوي، وفيه دعوة إلى المساواة بين الجنسين، وفي هذا الطور نهض الجسد من كبوته القديمة، وجرى الاهتمام به، ولكن في سياقه الوظيفي العام، وليس بوصفه هوية مميزة للمرأة. وأخيراً الطور الأنثوي، وفيه دعوة قوية إلى تفرّد التجربة الأدبية الأنثوية القائمة على الخصوصية الجسدية والفكرية للمرأة. وعلى هذا يكون الأدب النسوي قد بدأ بمحاكاة الأشكال السائدة للتقاليد الأدبية المهيمنة، ثم انتقل إلى الاعتراض على المعايير والقيم السائدة فيها، وأخيرا سعى لاكتشاف الذات والبحث عن الهوية[1].

أكد النقد النسوي على ضرورة أن يقوم الأدب النسوي بتمثيل الأنوثة، وتصوير الجسد، وانخرطت في ذلك جماعة من النساء المناصرات لقضية المرأة، مثل: شارلوت جيلمان، سيمون دي بوفوار، بيتي فريدان، كيت مليت، جوليت ميشيل، جوليا كرستيفا، لوسي إيريغاري، ماري إيلمان، وإلين شوالتر، وغيرهن. وكان "تيري إيغلتون" ذهب إلى أنه ليس ثمة مرحلة من مراحل التاريخ لم تتم فيها معاقبة وإخضاع نصف صالح من البشرية باعتباره كينونة ناقصة، ووضعية غريبة، وأرجع ذلك إلى شيوع آيديولوجيا التضاد بين الرجال والنساء، وهي آيديولوجيا استندت إلى وهم ميتافيزيقي، وكانت لها نتائج خطيرة؛ لأنها أفضت بمرور الزمن إلى نوع من الثبات فعزّزت المنافع المادية والنفسية التي يجنيها الرجال منها، ورسّخت بنية معقدة من الخوف، والرغبة، والعدوان، والمازوخية، والقلق، وهو أمر يقتضي فحصاً وإعادة نظر بصورة ملحة[2].

إن الالتباس القائم في علاقة الرجل بالمرأة هو التباس ثقافي، فثمة آيديولوجيا تبريرية استندت إلى فرضية ميتافيزيقية، أحلّت التعارض بين قدرات المرأة والرجل وإمكاناتهما، بدل أن تحل الانسجام والتكافؤ والمشاركة، وهذا أمر جعل الرجل هو الذي يركّب صورة ثقافية لنفسه وللمرأة، وهي صورة تمظهرت فيها الأنساق المكوّنة لتلك الآيديولوجيا، فظهرت المرأة جزءاً مكمّلا لعالم، وليس ركناً أصيلا فيه، فألحقت بوصفها زينة اقتضاها عالم الرجال، وموضوعا للمتعة، فتدخل النقد النسوي ليقرر أنه ليس كل ما كتبه الرجال عن المرأة يعكس المرأة حقا، فهو يعكس صورة المرأة التي شكّلها خيال الرجل الكاتب،

وافترض أن هنالك تغييباً متعمّداً للصورة الحقيقية، فثمة تراث أدبي نسوي غشاه الإهمال، وبالبحث والتقصّي يمكن العثور على تقاليد أدبية نسوية طمستها كتابة الرجل، بل إن النقد النسوي يذهب، في بعض اتجاهاته، إلى أنّ طبيعة كتابة المرأة ذات سمات مميزة، فثمة لغة أنثوية لها خصائص تتفرد بها عن غيرها[3].

إن تأكيد خصوصية اللغة الأنثوية، وموضوعات الأدب النسوي الذي يحتفي بالجسد أفضى إلى جعله محوراً تتمركز حوله التحليلات المستفيضة التي قدمها النقد النسوي. ولكن مهما كانت أهمية الجسد في التمثيلات التخيلية السردية، فمن الخطأ اختزال المرأة إلى جسد، فحسب، ثم استبعاد الشبكة المتداخلة من الخلفيات التاريخية، والقيم النفسية والشعورية والعقلية المتصلة بالمرأة وعالمها. على أن هذا لا يعني أن الجسد الأنثوي لا يصلح موضوعا للأدب، أو ملهما للتعبير الأدبي؛ فاستكشاف هذه القارة شبه المجهولة يشكّل بحد ذاته تحدياً أمام الرهانات الأدبية، إنما القصد ألا يصار إلى تسويق آيديولوجيا مقتصرة على توصيف الجسد من خلال عزله عن الشبكة التي أشرنا إليها، وذلك، فيما يبدو، هو الذي دفع "إيريغاري" إلى وصف الأسلوب النسوي في الكتابة، من خلال "ارتباطه الحميم بالتدفق واللمس" ودعت إلى ضرورة أن "ترتبط لغة المرأة بالجسد الأنثوي، وباللذة الجسدية"[4].

تأتى عن مزج اللغة بجسد المرأة، والتركيز على اللذة، أدب نسوي، طبقا لما تنتهي إليه "إيريغاري" وهذا الربط بين وسيلة التعبير، وهي اللغة، ومحتوى التعبير، وهو الجسد الأنثوي، مشفوعاً بموضوع اللذة، يحقق مضمون الدعوة النسوية لظهور أدب يتمحور حول جسد الأنثى. على أن هذه دعوة واضحة تسمو بجسد المرأة بما يجعل مركزية الأنوثة مناظرة لمركزية الذكورة، ويمكن أن يفضي تحليل ذلك إلى نتيجة صادمة لفرضيات الفكر النسوي، فالاحتفاء المبالغ فيه بالجسد، وبالأنوثة، واستبعاد ما سواهما، هو محاكاة ضدية لمركزية الذكورة نفسها، عبر إعلاء المفهوم النقيض، وهو الأنوثة، وذلك استجابة مستترة ولا واعية لما تريده الذكورية نفسها التي جعلت المرأة "ترى نفسها على أنها جسد مثير، وصارت تسعى إلى إبراز هذا المعنى"[5] لكي تلبي رغبات وشروط الذكورة. وقد حذر "رامان سلدن" من ظاهرة التغنيّ المبالغ فيه بالجسد، والاحتفاء المفرط به، فذهب إلى أن بعض الكاتبات الراديكاليات تغنين بالسمات البيولوجية عند المرأة بوصفها مصدراً للإحساس بالتفوق، وليس النقص، وكل تناول متطرّف للطبيعة الخاصة بالنساء معرّض لخطر أن يحتل، وعلى نحو مغاير، الموقع نفسه الذي يحتلّه المتعصبون الذكور"[6]. على أن هذه التحذيرات لم توقف الاهتمام الصريح بتكوين الجسد الأنثوي وجمالياته الخارجية، فـ"سيسو" ترى ضرورة أن

تنصرف الكتابة النسوية إلى الجسد، بل والاقتصار عليه، وتدعو النساء إلى وضع أجسادهن في كتابتهن[7].

وخصّص "شولز" فصلا في كتابة "السيمياء والتأويل" عن "جسم المرأة نصا" تعقّب فيه تجليات الجسد في الرواية النسوية[8]. ويتخوّف كثيرون من أن استئثار الجسد بالأهمية المبالغ فيها يولّد إحساسا عند المرأة من أنها مرغوبة على مستوى الجسد فقط، وليس من شيء غيره، وشعور المرأة بالتميز المطلق على أنها جسد يؤدي إلى هيمنة فكرة واحدة، وهي اختزال الأنوثة إلى مجرد تكوين جسدي جميل، يجتذب اهتمام الرجال، ولا أبعاد إنسانية له. وعلى مثل هذه الفكرة ركّز "فايثر ستون" حينما قرر بأن الثقافة الاستهلاكية تحتفل بالجسد بوصفه حاملا للذة، فهو جسد يشتهي من جانب، ومحل رغبة الآخرين من آخر[9].

إن العلاقة بين الجسد الأنثوي وما يحيط به في العالم هي علاقة عرض وطلب قائمة على الحاجة، والإشباع، والعرض، والوفرة، والندرة، والإنتاج، والاستهلاك، فالمتعة فقدت بعدها التواصلي العميق والإنساني القائم على المشاركة الكاملة، وبه استبدلت شغفاً استعراضياً يهدف إلى إثارة مجموعة مترابطة من الاستيهامات بين المرأة والرجل، وهي استيهامات تخضع لنوع من المقايضة بين الاثنين. فلم يعد الجسد الأنثوي مكوناً لهوية إنما صار مادة مستباحة خاضعة لشروط العرض والطلب، فجماليات الجسد الأنثوي انتقلت من كونها معطى من معطيات الهوية الإنسانية للمرأة إلى علامة تجارية خاضعة لشروط السوق، وأذواق المستهلكين من الرجال، فيما يخص الأزياء، والعطور، وتجارة الجنس، وكافة ضروب المبادلات التي يكون الجسد الأنثوي طرفا فيها.

ومن الطبيعي، وسط نسق ثقافي يرى الجسد من هذا المنظور، ويتعامل معه على وفق هذه القاعدة، أن تظهر حاجة ماسة إلى الترغيب بالجسد استناداً إلى ثنائية الحجب والإظهار، والمنع والإباحة، لكي يظل الجسد الأنثوي مثار رغبة واستيهام، فثمة استراتيجية تنظم العلاقة بين مانح الجسد ومستعمله، وبمقدار ما يتم اختراق الحواجز لامتلاك جسد المرأة، فثمة رغبة باستكشاف غموض الآخر الذي هو جسدها، وهنا تتفاقم الرغبة وتأخذ بعداً حسياً مجرداً، وقد عبر "باتاي" عن هذا الأمر بالقول إن الرغبة الإيروتيكية هي رغبة لتجاوز المحرمات، ورغبة إلى ما يبقى خفيّاً في جسد الآخر[10]. والرغبة الكامنة في معرفة ما يُخفى، ترتبط بالحاجة إلى كشف ما يُحتجب من جسد المرأة.

يخفي الحديث عن الحجب والإباحة في طياته نوعاً من التفكير المضمر بما ينبغي أن يباح، ويستمتع به، أي بالجسد الذي كلّما بولغ في حجبه ازدادت الرغبة في كشفه. وهنا تبرز قضية "الحجاب" بوصفها ظاهرة اجتماعية تتصل بثقافة المجتمعات التقليدية التي تعيش فيها المرأة، فتدرج ثلاثة أسباب للتحجّب، الأول: سبب ديني يتمّ بموجبه الأخذ بأن أمر

الحجاب منصوص عليه في الدين، وتنبغي مراعاة تلك الأحكام الدينية. والثاني: سبب اجتماعي يتم بموجبه ارتداء الحجاب مراعاة لنسق اجتماعي ضاغط تصعب مخالفته، فتجارى المرأة سواها من النساء فيما يرتدين. والثالث: سبب يتصل بالسلوك الشخصي للمرأة في مجتمع تقليدي شبه مغلق في علاقاته الإنسانية، فالحجاب ـ والنقاب على نحو أكثر دقة ـ وسيلة للتنكّر والتمويه في مجتمعات تحول دون ممارسة الحرية الفردية، وهذا أقرب إلى ما يصطلح عليه عالم الاجتماع "آلان تورين" بـ"الاحتجاج بالصمت"، فارتداء الحجاب يمكن أن يكون ممارسة "الحرية بالتنكّر" عند بعض النساء.

ولكن لماذا تلجأ المرأة إلى ممارسة الحرية بالتخفّي؟ وهل ثمة إنسان حرّ بتنكره؟ وألا تتعارض الحرية مع الممارسات التنكرية كائناً ما كان شكلها؟ ليس ثمة إلا جواب واحد يفسّر السبب الذي تلجأ المرأة إليه لممارسة الحرية بالتحجّب، وهو الخوف من الرجال أو استجابة لرغباتهم، فالثقافة الذكورية مصممة لكي يتمتع بامتيازاتها الرجال، أما النساء فخارج مجال اهتمامها، وحينما تتصلب ثقافة الذكور، وتتحول إلى مجموعة من الروادع القاهرة، تلجأ المرأة إلى التنكّر لعبور هذه الحواجز. تعيد الثقافة الذكورية إنتاج صورة المرأة طبقا لحاجاتها وتصوراتها، وفي بعض المجتمعات يفرض الحجاب على جسدها استجابة لرغبة الثقافة الذكورية، وفي أخرى يبالغ في كشف الجسد استجابة للرغبات نفسها.

وفي الحالين فالذكور هم الذين يفرضون الشروط والقواعد، ويحددون نوع العلاقات، وطريقة الظهور الاجتماعية، ويصوغون في ضوء ذلك نوع الرغبات والأهواء. وفي وسط مشحون بالمخاوف توصف المرأة بأنها نزوية، وهشّة، وشهوانية، وأسيرة حواسها وليس عقلها، وتقودها العواطف وليس الأفكار، وهي كائن خطر لا يؤتمن، فتحتاج إلى وصاية الرجل ورقابته، وقضية الحجاب تتصل بالرجل أكثر مما تتصل بالمرأة، فهي اختراع ذكوري موضوعه المرأة، ولا يخفى بأن الثقافة الذكورية التي أقصت المرأة، وحجبت جسدها، جعلتها من جهة أخرى تتوهم نفسها جسداً مثيراً، فحسب، وصارت تسعى إلى إبرازه، فمبدأ كل محجوب مرغوب، مماثل للمبدأ الاقتصادي الاستهلاكي القائل بأنه كلما قلّ العرض زاد الطلب، وعلى هذا تكون الثقافة الذكورية احتكرت تصوراً خاصاً للمرأة، وجعلت من جسدها سلعة استهلاكية، ولم يقتصر الأمر على جعل المرأة مادة يتم التلاعب بها عبر ثنائية الاحتجاب والكشف، والعرض والطلب، إنما أسهمت حركات تحرير المرأة بهذا الجانب بالاعلاء الهوسي من قضية الجسد على أنه برهان الحرية الوحيد. وكل هذا تسرّب، بصورة أو بأخرى، إلى التخيلات السردية.

جعلت كثير من النصوص الروائية الجسد محوراً تتمركز حوله الأحداث والوقائع، ويعيد التمثيل السردي تركيب المهيمنات الثقافية حول موضوع الجسد، فيعرض التوتر القائم بين

الجسد بوصفه هوية أنثوية وبين استعمالاته باعتباره موضوعا للذة والرغبة. وربط الأدب النسوي بالجسد، واقتصاره عليه، أمر ينبغي تدقيقه، وفي ضوء غياب الحفر التاريخي والنقدي الذي يبرهن على تلك الرابطة وحجمها، فإن القول باقتران الأدب النسوي بالجسد الأنثوي يحتاج إلى قرائن مؤكدة، لكن "محمد برادة" قرر ذلك الترابط حينما أكد على أنّ بداية الكتابة النسوية هي بداية استيحاء المرأة لجسدها والإفراج عن أحاسيسه المخبوءة، واكتشاف لغته المغايرة للغة الإسقاطات والاستيهامات التي كفّن بها الرجل حيوية المرأة وتلقائيتها[11].

يمثل الجسد الأنثوي إذن أحد المحاور التي دارت حوله نصوص الرواية النسوية العربية، ودرجة الاهتمام به تختلف بين نص وآخر، وفيما لا توليه بعض الروايات إلا اهتماماً عابراً، تحتفي به أخرى، وتنهمك في رسم تفاصيله، واستيهاماته، فيكون مثاراً للإعجاب، والحفاوة، والرغبة، وهي حفاوة تقود إلى ظهور السرد الكثيف الذي ينشغل بالجسد، دون أن يدمج ذلك في سياق الحكاية؛ إذ يقوم السرد، في كثير من الأحيان، بالاهتمام بالجسد على حساب البناء العام للحكاية، بحيث تبدو الأجزاء الخاصة بذلك، وكأنها ألصقت بالنص، وهذا النوع من السرد هو سرد كثيف، يشغل فيه الراوي/ الراوية بتفصيلات الجسد، ويهمل إلى حد ما، مسار الحكاية، قبل أن يعود/ تعود إلى سياق النص. وتتدرج عملية التمثيل السردي من الانشغال بحاجات الجسد، وما يقتضيه ذلك من استطرادات وتفصيلات، إلى التصريح باستيهاماته، وإلى مراقبته بحذر، ومتابعة نموّه، والخوف عليه، وصولا إلى التعامل معه كمركز ينطوي على إيحاءات متصلة بحرية المرأة، والانتهاك الثقافي الذي تتعرض إليه في عالم مشبع بالثقافة الذكورية.

2. ازدواجية الجسد، والسرد بالمحاكاة.

لاحظنا في سياق تحليل كتاب "إلهام منصور" الموسوم "حين كنت رجلا" الكيفية التي قررت بها "هبى" التخلّي عن أنوثتها، والانتساب إلى الذكورة، حينما توهمت أن الأخيرة تضمن لها الحرية الإنسانية والشخصية، وهي حرية مقيدة عند الإناث، فتقمصت دور الرجل إلى أن اكتشفت بنفسها أن الهوية الزائفة لا تحتمل، ويستحيل التعايش معه، فتعود إلى أنوثتها بعد خدعت ذاتها، فأضاعت جانباً من حياتها. وقد لازمت فكرة محاكاة الذكور بعض تيارات الفكر النسوي في بداياته، بسبب وهم خادع مؤداه أن حرية الذكور مكفولة في المجتمع الأبوي، فاحتذاؤهم يوفر درجة من الحرية في مجتمع ينتقص حرية المرأة، ويعدّها أمراً معيباً. واتضح لنا أيضاً كيف سعت "هبى" إلى التنكر لحاجات جسدها، كيلا يفصح عن مظهره ولا عن مخبره، لكنها انتهت إلى الفشل حينما مضى الجسد في التعبير عن نفسه فأدّى بها إلى خلع هويتها المستعارة، والعودة إلى هويتها الأصلية.

تكشف لنا هذه الخلفية علاقة "بهية شاهين" بجسدها في رواية "امرأتان في امرأة"[12] لـ "نوّال السعداوي" فثمة امرأتان في التكوين الجسدي لـ "بهية" إحداهما مُلك الأعراف والتقاليد الثقافية، بما فيها الأسرة والمجتمع، والأخرى مُلكها هي، وكل ما تسعى "بهية" إلى تحقيقه، طوال الرواية، هو الانتقال بجسدها من مُلكية الآخرين له إلى امتلاكه مباشرة من قبلها؛ لأن انتهاك الآخرين لذلك الجسد جعله، في نهاية المطاف، معطلا، فالأنوثة، بالنسبة إليها، تتمثل في التعرّف إلى تضاريس جسدها، وفهم وظائفه، والاستمتاع به، لكن التربية الأسرية والاجتماعية الضيقة التي حظرت عليها معرفة ثقافة الجسد، وجعلت منها فعلا محرّماً، حالت دون ذلك، ولهذا انشطرت شخصية "بهية" إلى شخصيتين شائهتين، وناقصتين، فصارت "امرأتان في امرأة" الأولى ما تريده هي، والثانية ما يريده الآخرون لها. وعلى هذا لم يأخذ جسدها معناه الأنثوي في وعيها إلا في وقت متأخر، وكما كانت تنظر إليه بوصفه كتلة هامدة، ومعطلة، وقد انتزعت حيويتها بفعل الولاء لنمط ثقافي شائع، فإنها كانت تنظر إلى الأجساد التي يقومون بتشريحها في كلية الطب ببرودة، باعتبارها عاطلة وفاقدة لوظائفها على نحو يناظر حالة جسدها المشدودة إلى عالم غريب عنها.

إن المقارنة بين جسد حي عطّلته ثقافة اجتماعية، وجسد ممدد على منضدة التشريح عطله الموت، لها أكثر من معنى، لكنها تخلص إلى نتيجة واحدة، وهي أن الجسدين ما هما إلا موضوع لبحث الآخرين، فلا قيمة لهما إلا في كون الآخرين يسعون لتحليلهما، ووصفهما، دون تقدير كينونتهما، ولا هويتهما الخاصة. تكمن القيمة في موضوع البحث، وليس في أهمية المبحوث. وتلوح بوادر حالة الوعي بهذه المشكلة، عند "بهية" حينما تبلغ الثامنة عشرة من عمرها، وفي الوقت الذي يداهمها قرف من مُلكية الآخرين لجسدها، تفكّر في عمق الخطأ الذي جعلها تعيش بين الأجساد الميتة التي لا تربطها بها أية علاقة سوى التشريح، فيقودها وعيها بهذا الأمر إلى التمرد على ما رسمه الآخرون لها: كونها امرأة مستسلمة، وطالبة في كلية الطب، فانتهاك هاتين الصفتين يعني تحقيق الأنوثة التي هي وحدة الانتماء إلى جسد واحد، ولهذا فهي، عكس ما رأيناه في حالة "هبى" تريد تجاوز كونها امرأتين في امرأة، والانتقال إلى كونها امرأة واحدة في جسد واحد.

لم يكن التغلّب على الانقسام سهلا، ولا تحقيق الوحدة ميسوراً، فما زالت رواسب الموروث الاجتماعي والعائلي مسيطرة عليها، فإعادة تجميع ذاتها كامرأة يقابل بالخوف، بل والعجز، إذ تعترف بأنها "كانت تخاف من نفسها الحقيقية، من هذه الإنسانة الأخرى التي تعيش داخلها، تلك الشيطانة التي تتحرك وتنظر إلى الأشياء بكل قدرتها على الرؤية"[13]، على أن لقاءها بـ "سليم إبراهيم" جعلها تخنق امرأة "الثقافة السائدة" وبها تستبدل "امرأة الجسد". فقد حسبت أن عملية الانتقال مكلفة، ومبهرة، وأقرب ما تكون انتقالا من العبودية

إلى الحرية، فبالجسد الجديد المتكامل تصبح لها هوية واضحة، وتتحرر من علاقات فرضت عليها، فالحرية، كما تتصورها، هي تحقيق مُلكية جسدها، بحيث يكون شفافاً وأثيرياً لا سيطرة لأحد غيرها عليه "رغبة كامنة في جسدها، قديمة منذ الطفولة، منذ أن أصبح لها جسد خاص منفصل عن الكون، رغبة ملحة في أن يعود جسدها إلى الكون، أن يذوب إلى آخر ذرة، أن تتحرر وتصبح بلا جسد، وبلا ثقل له وزن، كالروح الخفيفة الحرة المحلقة في أي مكان وأي زمان بغير قيود تشدها إلى الأرض، رغبة في حرية طاغية لا محدودة، لا يحصل عليها الإنسان إلا في اللحظة التي يقرر فيها الخلاص، ويمزق تلك الشعرة التي تفصل الحياة عن الموت"(14).

هذه الأثيرية لاينبغي أن تفهم على أنها رغبة في الفناء، والتلاشي، والحلم بالأثيرية المطلقة، إنما يقصد بها امتلاك سرّ الجسد، بامتلاك حريته، بحيث تتفكك السلاسل المقيدة له، فحينما يتحرّر الجسد من قيوده يحلّق في أثير الحرية، كما كانت تحلم "بهية" وتريد، فالذوبان كناية عن حال من نشوة التوحد بالعالم حيث يصبح الجسد حراً من كافة القيود التي تفرض عليه، وذلك يحقق الانسجام مع الذات حينما يتخطى الجسد هوّة الانقسام على نفسه. ولكن "بهية" كانت دون كل ذلك، فقد جرى تخريب علاقتها بجسدها منذ الطفولة، وتأتّى عن ذلك عجز فعلي، تحول إلى أمنيات مجردة، يصعب تحقيقها.

غذّى الانتماء المزدوج إلى مجالين مختلفين شخصية "بهية" بالتناقضات، ومزّق هويتها الأنثوية، فلا هي قادرة على قطع الصلة مع عالم أورثها ثقافة الخوف، والاحساس بالدونية، ولا هي متمكّنة من الانتماء إلى عالم يكفل أنوثتها الإنسانية، ويطلق حرية جسدها، ولما ظهر "سليم" في أفق حياتها الرتيبة الخاملة، اندفعت، بلا تردد، إلى الاتصال بالعالم الذي تحلم به، وتزامن تمردها الفردي مع تمرد جماعي يمثله إضراب طلاب الجامعة، فيلقى القبض عليها، وتتعرّض إلى تعنيف يفضي إلى منعها من الدراسة، وإجبارها على الزواج، لكن شرارة التمرّد كانت أدت إلى اندلاع لهيب الحقيقة في وعيها، فتغادر هاربة بيت الزوجية، وما أن تنجح في ممارسة أدنى درجات حريتها إلا وتقاد أسيرة، مرة أخرى، بتهمة التحريض السياسي، فثمة موانع متعاقبة تحول دون ذلك تبدأ من مؤسسة الأسرة، وتنتهي بمؤسسة السلطة.

تعرضت "بهية" إلى عاهة نفسية داخلية منذ الطفولة المبكرة، فجسدها الذي طالما حلمت باستقلاله وفرادته فشل في أداء وظائفه، وطمست رغباته، وتوارت خلف هواجس الخوف "لم تكن لها رغبة جنسية منذ ذلك اليوم الذي ضربتها أمها على يدها (كانت في الثالثة من العمر) وهي تشعر بالغثيان إذا ما رأت أعضاء ولد أو بنت، وحين تلمح أعضاءها في الحمام صدفة، تبعد عينيها بسرعة. بمعنى آخر لم تكن تدرك أنها أنثى، وسليم في نظرها لم

يكن ذكراً. كانت ترى في عينيه صورة نفسها الحقيقية، وحركتها إليه تؤكد حريتها وإرادتها، وحين تكون معه تضيع رغبتها في الطعام، وتضيع شهوتها الجنسية، وتصبح إنساناً جديداً بغير غرائز، وبغير تلك الشهوات المعروفة، وإنما هي شهوة جديدة عارمة بغير اسم، إلى أن يكون الإنسان نفسه الحقيقية، أن يدوس بإرادته على الارادات الأخرى، ويمزق شهادة ميلاده، ويغير اسمه، ويغير اسم أبيه وأمه، ويضع إصبعه في عيون كل الذين خدعوه وكذبوا عليه، ولا يستثني من ذلك عينيه فيخرقهما ويضع لنفسه عينين جديدتين"[(15)].

تعيش "بهية" سلسلة من ردود الأفعال المتواصلة التي قادت إلى تهديم الجانب الطبيعي من جسدها، وجعلتها تندرج في وضعية رفض تامة لكل شيء، إلى درجة تقوم فيها بتأويل رغباتها على نحو غير صحيح، فالبحث عن تأكيد الذات يتم على حساب البعد الإنساني للشخصية، وإذ خسرت الرهانين معاً، فلم تفلح في تأكيد ذاتها، وعاشت عاطلة جسدياً، وللتعويض عن هذا كانت تسترجل، وتقوم بمحاكاة الرجال في مشيهم، وملبسهم، وتصرفهم، فكأن التخلّص من آثار ثقافة الذكور يتم بالامتثال لها، ومحاكاتها، والتماهي معها، وهذا هدف يتعارض مع المبدأ الأساسي للتمرد على تلك الثقافة الذكورية، فلكي تكون الأنثى نفسها، بهويتها الخاصة، ينبغي أن تكون مختلفة، وليست شبيهة، فالاختلاف والمشابهة أمران يقرران طبيعة الهوية الإنسانية، وعليه فلاهوية لامرأة تريد تأكيد ذاتها بمماثلة الرجل، ولا كينونة لأنثى تتوهم مشابهة الذكر، فالتميز يحققه الاختلاف، والاتصال بالطباع الأصلية، وليس في تحريفها، ويحصل ذلك باغناء الذات واثرائها، وليس اختزالها إلى مثيل.

وما يجدر ملاحظته أن "بهية" لا تعدّ فقط علامة على انقسام عميق بين عالمين متعارضين، إنما وجد ذلك الانقسام نفسه يشطر شخصيتها شطرين، فهي تريد طمس الأنثى بمحاكاة الذكر، لكنها أيضاً تريد أن تستقل بجسدها عن عالم يشدّها نحو الأسفل، فحريتها مقترنة بانفصال جسدها عن ذلك العالم، وهكذا تتصادم المتناقضات في وعيها وسلوكها فلا تستطيع تجاوز هذه الإشكالية المدمّرة التي بمقدار ما تدفع بها إلى الأمام، فإنها تشدّها إلى الوراء في حركة متأرجحة بندولية، ويظهر الإعلان عن الأنوثة من خلال الاحتفاء بالجسد، وكأنه شعار مفرَّغ من أية دلالة، فالسرد الموضوعي الذي يباشره راو عليم يتدخل دائما ليشيع آيديولوجيا ترتكز على مقومين؛ فمن جهة تقدم هجاءً قاسيا للبنية الثقافية السائدة بكل ملابساتها الأخلاقية والاجتماعية والسياسية، ومن جهة تشبع التمرد العبثي والهروب والانخراط في هموم فردية، فتعيد إنتاج تلك الثقافة ذاتها من خلال التقليد والمحاكاة. ف"بهية" ستظل تكويناً شائهاً مزدوجاً، فهي امرأتان في أهاب امرأة واحدة؛ لأنها تنتمي في وقت واحد إلى رؤيتين ثقافيتين، وإلى عالمين لاسبيل إلى ردم الهوة الفاصلة بينهما.

3. الاحتفاء بالجسد.

وإذا كان ظهر لنا أن "بهية شاهين" مشغولة بوهم اكتساب الحرية عبر المحاكاة، بما يمنح جسدها حريته، في متوالية تكرارية من الخداع الذي يفرضه وعي اجتماعي زائف يعد حرية الذكور معياراً للحرية، فيقع تخريب الهوية الأنثوية من خلال تعطيل فاعلية الجسد، فإن "سوسن بن عبدالله" في رواية "نخب الحياة"[16] لـ"آمال مختار" تقدم مراهنة سردية مغايرة تقوم مستنداتها الأساسية على فرضية كون الحياة متعة جسدية خالصة، وينبغي الانخراط فيها إلى المدى الأعمق، فلا سبيل لجسد سوي يعطّل رغبته بذرائع خارجة عنه، فالجسد ينبغي أن ينتمي إلى عالمه بعيداً عن الشروط الثقافية الخارجية التي تريد تشكيل رغباته على وفق مفاهيمها وتصوراتها، فالجسد في مبدأ تكوينه يقع خارج الأطر الثقافية التي تحدّد وظائفه بناء على تصورات اجتماعية ودينية، إنه ينتمي إلى الطبيعة، وحينما يروم التعبير عن هويته، وهي المتعة الخالصة، فلابد أن ينخرط فيها بمنأى تلك الشروط المستعارة من خارج عالمه، فمعنى الجسد مشتق من ذاته، وطبيعته، وهويته تنبثق من قدرته على الاحتفاء بلذاته الخاصة.

يقوم السرد بتمثيل هذه الفرضية خطابياً إما استناداً إلى حكاية "سوسن بن عبدالله" التي تغادر "تونس" إلى "ألمانيا" لاختبار تلك الفرضية، أو بوساطة السرد الكثيف الذي يلف "الحكاية" ويتقدّم عليها، ويفسرها. وتبدو الحكاية موجزة، ورشيقة، ولا تتضمن أي إسهاب. إنها باختصار حكاية امرأة يدفعها هاجس الاحتفاء بالجسد إلى تغيير المكان، وخوض تجارب جسدية، ثم العودة إلى المكان الأول. ولا تبدو التجارب الجسدية التي تخوضها إلا سلسلة من الطقوس التي تهدف إلى تأكيد تلك الفرضية القائلة أن الحياة متعة جسدية، وينبغي الاستغراق فيها، وذلك لا يتم فقط من خلال الوقائع الحكائية، إنما يعبر عنه بشروحات تقدمها الشخصية، وتستأثر باهتمام واضح، إلى درجة تؤدي فيها دورا كبيرا تنشيط فكرة المتعة، ونشرها، وتأكيدها خلال النص من أوله إلى آخره. وهو نوع من التعبير الذي يمثل وجهة نظر "سوسن بن عبدالله" فيما يخص الجسد، وأسراره، ومتعه، هو يفيض ويتبدّى، لأن محور السرد هو الاحتفاء بالجسد، والنص يحتشد بإشارات لا نهائية حول "المتعة" و"اللذة" بوصفهما المؤشرين المعبرين عن ذلك الاحتفاء. وهما يقترنان دائما بـ"الحياة". انهما المجسّان المدببان اللذان يستكشفان التضاريس الغامضة، ولكن المترعة بالحيوية للجسد الأنثوي.

في إشارة يمكن ربطها بسياق النص، يرد التقديم الآتي للرواية "كنت بلا فكرة، بلا سأم. أركض وراء متعة. هاربة، هاربة. صار الشوق أكبر". ويبدو النص وكأنه مصمم للبرهنة على هذا التعارض بين "الفكرة" و"المتعة". وبالتوازي مع تلك الثنائية المتضادة،

تظهر السمة المميزة لهذه الرواية، أي التعارض بين "الحكاية" و"السرد الكثيف"، فالحكاية إنما هي في سياق النص، مجرد نوع من "فكرة" تتنزل بوصفها جملة وقائع حول الشخصية الرئيسية، أما "السرد الكثيف" فهو "متعة". وموضوع جسد الشخصية، ومداره، هو الرغبة التي يبعثها كل شيء في ذلك الجسد، وهو جسد شديد الإحساس بذاته، ومعتصم بلذته، ومبتهج بأنثويته، ومستغرق بالمتع حد الفناء، ويستثار بوسائل كثيرة، كالمطر "عندما تعود خيوط المطر تثقب جسدي بوضع لذيذ، تتهيج الأشياء فيّ. تتبعثر، تعانق المطر، تنصهر وترقص. صراخ جسدي لا يزعج المارة في الطريق، وهم يحثون الخطى إلى دفء البيوت متلفعين بمعاطفهم"[17]. وقد يستثار بالدفء الليلي "تململت تحت الأغطية، كنت غارقة في دفء حميمي، مررت كفي على فخذي المشتعل. غمرته بأظافري حتى الألم"[18]. وقد يستثار بالاستغراق "في البداية، انطلقنا معا نكتشف أسرار الطريق، كنت أعد التجربة بمتعتين: متعة الطريق ومتعة الوصول. فجأة تغيّر (=إبراهيم) واستعجل متعة الوصول متجاهلا المتعة الأكبر؛ متعة الطريق، فخسر المتعتين"[19].

وقد يستثار جسد "سوسن" بالمشاركة الكاملة مع جسد الرجل "لم يعد البلاط يئزّ تحتنا بل كان يصرخ، كنت أحلم بأن يتكسر ونسقط من قمة متعتنا في الفضاء ونطير. نسقط من جديد، وإذا بنا في البحر نتلاطم بين الأمواج بأجساد مشققة عطشاً، ولن نعرف كيف نرتوي، نظل نتقاذف ماء المتعة، نتراشق به، نرشفه، نبصقه، نمتصه، نتلمظه، نسبح فيه ونتخبط، ثم نهتدي ونشرب ولا نرتوي. نسقط وإذا بنا في الأدغال. ننط على الأغصان الضخمة الغليظة، نقفز على الجذوع الضاربة في العمق، نجلس القرفصاء تحت الفيء، نتمدّد على الأوراق العريضة، نقضم الثمر الغجري، يغطس هو في جوز الهند المشقق يمتص رحيقه، ويأكل لحمه، وألتهمُ ثمر الموز بنهم خرافي، ولا نشبع"[20].

على أنّ هذه مجرد أمثلة، فالسرد يتمحور حول متعة الجسد بأشكالها المختلفة، ويظهر الجسد هائجاً برغباته، وحينما لا تتحقق شروطه يرتد إلى ذاته في نوع من اللوم والتعنيف. في بعض المرات تكون الشخصية الأنثوية راغبة في وقت لا يرغب فيه الآخرون، أو أنها بسبب غياب الشروط التي تراها ضرورية لكل متعة حقيقية، لا ترغب فيما هم يرغبون، والذي يحكم هذه المعادلة الصعبة إحساس آخر بالتعارض ينبثق في ثنايا النص، ويتحكم في اتجاهاته الدلالية، إنه التعارض في وعي الشخصية بين الطبيعة والثقافة، فالطبيعة ظهور وشغف ورغبة، والثقافة تخفٍّ وطمس وإقصاء. في الطبيعة يتباهى الجسد الأنثوي بوضعيته الأصلية، وينتمي إلى متعته، فهو باستعارة من شتراوس نيّئ، أما في الثقافة، فهو ملتبس، وممهور بالعبودية، ومطبوخ. إنه ثانوي، مجرد ملحق أو ذيل لأنظمة ثقافية تحدّد وظائفه،

وتقنّن دوره، ثم تكيّفه على وفق مقاصدها وحاجاتها. في الطبيعة كان الجسد فاعلا وفي الثقافة أصبح مفعولا به.

ثمة حُجب كثيرة تريد "سوسن بن عبدالله" تمزيقها، إنها تبحث عن فضاء طبيعي يخترق سكون الثقافة "كان يجب أن أخوض التجربة بعيدا عن "رضا" الذي أصبح الآن "هناك". كان يجب أن اكتشف العالم على ظهر السفر والصدفة، بحثا عن ذلك الشبيه بيني وبينه: الإنسان أينما كان. يجب أن أتسكع، أن أنام على بلاط المحطات والأرصفة، أن أتعرف إلى أناس عابرين في زمن عابر، كان يجب أن أعربد، أن أرتطم بوهم الحضارة، أن أكتشف حقيقة الإنسان، طبيعته التي تخفّت تحت أشلاء الملابس، والثقافة، والقانون. القانون الذي يحب، ويكره، ويختار، ويقرر، ويرسم قضبان الواجبات والحقوق، ويتسلّى بلعبة الظلم والعدل"[(21)].

كل هذه الثنائيات تعوّم قضية الاحتفاء بالجسد الأنثوي الذي له مركزيته الخاصة، فالسرد يجعل من "المرأة" و"المتعة" و"الطبيعة" قطبا فاعلا، ويجعل من "الرجل" و"الفكرة" و"الثقافة" قطبا منفعلا، فـ"سوسن" تكتسب هويتها الأنثوية عبر جسدها الرافض للامتثال، فيما كانت "بهية" تكتسبها من خلاله. ولعل هذه الثنائية ـ أقصد ثنائية الانتماء للجسد في الرواية النسوية العربية عبر المماثلة أو الاختلاف ـ ستظل، مدة طويلة، المحدّد الخارجي المتحكّم بعلاقة المرأة بجسدها، وهو محدّد يصوغ طبيعة العلاقة بين المرأة وجسدها، من جهة، ويفصم تلك العلاقة بينهما، من جهة ثانية، فكلما انهمكت المرأة بجسدها أُفردت كائناً حسياً منفلتاً باحثاً عن اللذة البوهيمية، ففقدت بذلك الشرط الاجتماعي لوجودها، كما رأينا مع "سوسن بن عبدالله". وكلما عزفت عن ذلك، وتخلّت عنه، كسبت وجودها الاجتماعي، لكنها خسرت هويتها الأنثوية من خلال تعطيل فاعلية جسدها، والتنكر لطبيعته. وهذه الثنائية التي تتنازع المرأة هوية ووظيفة تؤزّم علاقتها بنفسها وبعالمها، فلا هي قادرة على أن تنتمي إلى ذاتها، ولاهي قادرة على الانتماء إلى العالم الخارجي.

4. رهانات الجسد.

يقع الجسد في مركز المدونة السردية لـ"غادة السمان" فهو المحفّز السردي في معظم رواياتها، ويستأثر بموقع لا يكاد يضاهيه موقع آخر، فرهانات الجسد تمثلها التحديات المتواصلة بين جسد يطلب حريته، ويتمسك بها، باعتبارها شرطه الإنساني، وبين أطر ثقافية واجتماعية تُسقط عليه قيوداً رادعة تحول دون ذلك، وتلك المدونة السردية الكبيرة تعرض دائماً هذه المنازعة بمزيد من تعميق رغبات الجسد من جانب، والكوابح الاجتماعية من

جانب آخر، فثمة توتر متصاعد بين الشخصيات، وسوء تفاهم متواصل بين المرأة والعالم المحيط بها، فلا مصالحة بين تناقضات تتقوى ركائزها يوما بعد يوم.

يظهر المحفّز السردي الأساسي في رواية "بيروت75"[22] في مطلع النص، حينما يتجه "فرح" من دمشق إلى بيروت وهو يفكر "لن أعود إلا ثرياً ومشهورا" وبرفقته "ياسمينه" وهي تحلم "لن أعود إلا ثرية ومشهورة". يضع المحفّز الخاص بالثروة والشهرة بينهما تمايزاً أولياً، فالرجل "يفكر" والمرأة "تحلم"، وهو "مشروع مثقف" وهي "مشروع شاعرة". يتصل الطرف الأول من الثنائية بما رصفته الثقافة الأبوية من صفات الرجل بوصفه كائناً مفكراً عقلانياً ومباشراً وصلباً، فيما يتصل الطرف الثاني بما نضدته تلك الثقافة من صفات للمرأة بوصفها كائناً حالماً، وعاطفياً، وليناً. لكن فضاء بيروت يطلق عنان الرغبات الجسدية المكبوتة من قمقم الخوف، فيشغلهما عمّا جاءا من أجله، ويمزق التنميط الجاهز الذي رسمه المحفز السردي، وتحوم الفكرة الأخلاقية العامة وراء مصائر الشخصيات، حيث يظهر العقاب مكافئاً للمتعة، ورادعاً لها، وكأن الرواية توحي بأن الجسد مأوى للآثام، فيحز رأس "ياسمينه" في مشهد بالغ القسوة، ويفلح "فرح" في الهروب من "مستشفى المجانين" حاملا معه اللوحة الدالة عليه، ويضعها عند مدخل "بيروت" وبذلك يبرهن على ما كان يردده، وهو يدخل المدينة "يا مَنْ تدخل إلى هنا، تخل عن كل أمل". وهي عبارة "دانتي" المكتوبة على بوابة "الجحيم".

تنبثق الرؤى الذاتية للشخصيات أشبه بومضات متّقدة وسريعة لتفضح الأحلام الخاسرة بالثروة والشهرة؛ فتكتشف "ياسمينه" هوية جسدها المعدّ لكافة أنواع اللذة، وتطلق لذلك العنان، فالاستغراق في متعة الجسد هو الحافز الضمني الذي يختبئ وراء المحفّز المعلن، وبه، تنشغل عن أي شئ آخر، لأنها تنهمك في إشباع رغبة جسدها الحبيس "طيلة سبعة وعشرين عاما وأنا ممنوعة عن ممارسة تلك المتعة المذهلة، وها أنا اليوم مريضة منحرفة، وقد كرّست نفسي للفراش، وفي دمي شهوات النساء العربيات المسجونات على طول أكثر من ألف عام"[23]. ويتم من خلال "ياسمينه" تسويق آيديولوجيا أنثوية موضوعها الجسد، الذي هو بالنسبة لها "عالم من اللذات" ويصار التركيز عليه لأنه تحول "من سهل من الجليد إلى حقل من الألغام" وصاحبته على "استعداد لأن تحب وتلتهب" إذ لا شئ في العالم يشبه نشوة الالتصاق برجل محبوب". ينصب الاهتمام على الجسد الأنثوي؛ لان حريته ستجعل من "ياسمينه" امرأة "حرة".

وعلى الرغم من ذلك فإن "ياسمينه" تظل أسيرة وضعيتها الأولى، فإشباع الجسد، والتركيز على رغباته ولذاته، لا يؤدي إلى إعادة التوازن المفقود بالنسبة للشخصيات، فالاستغراق في المتعة يقود إلى الاستغراق في الخطأ. والتواطؤ بين الجسد ورغباته لا حل

له، في المطاف، إلا بالرضوخ للنهايات المأساوية المتوقعة، وهي إما القتل أوالجنون. فـ"ياسمينه"، وبسبب التعلق المرضى بلذة الجسد، تحولت إلى نوع من "البغي" الخاص بـ"نمر" إلى درجة تتقبّل فيها أن تكون سلعة يقايض بها "نمر" مصالحه، ويقدمها للآخرين موضوعا للذة، في المناسبات الخاصة بالمصالح. أما "فرح" فيتقبل وضعيته الشاذة كعشيق لـ"نيشان" إذ يكون بديلا للنساء اللواتي يراهن غاية في البشاعة، لأنهن "يتركن على الوسائد بقعا من الكحل والأحمر، ويلطخن الشراشف غالبا بأشياء أخرى" أما الرجل، ومثاله "فرح" فهو "جميل" ونظيف ولا يخلّف الأقذار خلفه، إنه أجمل حيوانات الطبيعة وأروعها"[24]. يقوم السرد بتمثيل نوع من المفارقة الخاصة بتقاطع المصائر، فالمثقف الذي هو بذرة فيلسوف، والمثقفة التي هي بذرة شاعرة، يجدان نفسيهما، بسبب الالتباس الذي تحدثه حاجات الجسد ورغباته، قد أصبحا مجرد وسيلتين للفعل الجنسي غير الطبيعي بالمعنى الاجتماعي والجسدي. وكل هذا يتم على خلفية شديدة التعقيد من التعارض الذي يجعل الشخصيات تتقبل هذه الوضعيات من أجل رهانات الثروة والشهرة وإشباع الجسد.

حينما يتعلق الأمر باللذة توضع الأجساد البشرية في منطقة معتمة، وكل خروج على السنن الثقافية ينبغي أن يكافأ بعقاب، كأن يكون القتل أو الجنون، لأن الثقافة النمطية تصادر الجسد، وهي تسقط عليه نظامها القيمي، فلكي يكون جسداً سليما بالمعنى الاجتماعي، فيجب عليه أن يكون امتثاليا، وإلا جرت معاقبته، كأن يتحول شاذاً يجد لذته في مثيله، أو يقتصّ منه بالقتل. فـ"ياسيمنة" يسكنها شبق معطّل طوال ألف سنة عن ممارسة المتعة الحقيقية، وما أن تقترب إلى المنطقة المحذورة، إلا يحولها السرد إلى عاهرة يقايض بجسدها هذا وذاك من الرجال، ثم تقتل، فلايعبر الجسد عن حاجته إلا بمصير موضوعه القتل، فيما أصبح "فرح" شريكاً في اللذة لمثيل يجد فيه وسيلة لمتعته. ولا تنتهي الشخصيات إلى ما جاءت من أجله، ولا تحقّق أيا ممّا انتوته، إنما تكافأ بالقتل، أو الجنون، أو العهر، أو الشذوذ، وكلها مصائر قاتمة ترتسم في أفق السرد؛ لأن نوازع الشخصيات تعارض بنية الثقافة التقليدية التي ترى في سلوكها مروقاً تاماً حينما تريد الانتماء إلى أجسادها. لابد من قصاص رمزي، فرهان الجسد على نفسه محكوم عليه بالموت.

5. كتابة الجسد.

وتؤلف روايات "أحلام مستغانمي" ثلاثية كبيرة يمكن قراءتها بوصفها عملا أدبياً مترابطاً في خطّه العام، ويمكن في الوقت نفسه، النظر إليها كروايات منفصلة، بأحداث خاصة. وهي مدونة ذات طبيعة سيرية تقع أحداثها على خلفية تاريخ الجزائر منذ الثورة في منتصف القرن العشرين، وتعرض لتجارب الحب التي تتردد بين الخوف، من جهة، والإقدام

والجرأة، من جهة ثانية، لكن شخصياتها لا تنزلق إلى علاقات جسدية مباشرة، إنما تتوقف عند حالة الرغبة المؤجلة، فتحلّ الكتابة عن الحب محل الرغبة المعبرة عنه.

ظهرت أحلام مستغانمي في أفق الرواية النسوية، بصورة تخطّت فيها المشكلة التي لازمت تلك الرواية منذ بداية ظهورها، وهي الكيفية التي صورت بها الرواية جسد المرأة، فالكاتبة لم تبالغ في وصف الجسد كشفا وعرضا ورغبة كما فعلت كاتبات أخريات، لكنها لم تهمل ذلك الجسد، فهو الحاضر ـ الغائب، والراغب ـ الممتنع، والموجود على حافة المنح والإرجاء، ينتظر في المنطقة القلقة بين الظهور والاحتجاب، فالحب والجسد حاضران بقوة في مدونتها السردية، ويخترقان صفحاتها كلها، ولكن لا توجد صفحة واحدة فيها خصت الجسد بوصف حسي مكشوف، وليس ثمة مشهد جنسي مباشر يصور العلاقة بين المرأة والرجل؛ لأن السرد شُغل بالتعبير عن اشتهاء متخيل لا يتحقّق أبداً، وهو يجعل المتلقّي يترقّب حدثاً لن يقع، فيظل في حال انتظار دائمة، يلتذ بشيء ولا يناله.

وتتضمن تلك المدونة السردية ألعابا خاصة بالكتابة الروائية، فالشخصيات الحقيقية سرعان ما تصبح شخصيات روائية، وهنالك رغبة في أن تتطابق أحداث الحياة مع أحداث الروايات، كما ترد إشارات كثيرة حول ذلك، فقارئ رواية "ذاكرة الجسد" يصبح بطلا كاتباً في رواية "فوضى الحواس" ، فمن وسط قراء الراوية الأولى ينبثق بطل الرواية الثانية ليقيم علاقة مع كاتبة الرواية الأولى. ومن الطريف أن تنقلّب الأدوار بحيث تكون الشخصية في الجزأين الثاني والثالث أحد قراء الجزء الأول. على أن العالم الافتراضي مشحون بالسادية، وفكرة القتل، والانتقام من الآخر، بتدمير الشخصيات الروائية، ومحاولة النيل منها، من ذلك ما يرد في رواية "عابر سرير "ما نصّه "عندما تقول امرأة عاقر: في حياة الكتاب تتناسل الكتب، حتما هي تعني: تتناسل الجثث. وأنا كنت أريدها أن تحبل مني، أن أقيم في أحشائها خشية أن أنتهي جثة في كتاب" .

ظهر فعل الكتابة في "ذاكرة الجسد" [25] بديلا عن فعل الجسد، فحينما يخفق الجسد في التعبير الحسي عن نفسه تصبح الكتابة هي الاختيار لممارسة الحياة. وعالم السرد لا يحيل على وقائع لها بُعد يتصل بأفعال الشخصيات، إنما يستعين بالإنشاء الشعري الذي يقف عند حدود التغني بـ"الآخر" دون الاندراج معه في علاقة متكافئة، فالكتابة تمارس قتلا رمزيا للآخر، وفيما تكتب "أحلام/ حياة" روايتها "منعطف النسيان" لكي تحقق هدفا أساسيا هو "قتل الأبطال" في حياتها، لتنتهي من "الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئاً على حياتنا، فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم، وامتلأنا بهواء نظيف" وهو هدف يتكرر كثيراً في النص، فكل رواية "هي جريمة نرتكبها تجاه ذاكرة ما، وربما شخص ما، نقتله على مرأى الجميع بكاتم صوت. ووحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه" [26] ، فإن ما يقوم

به "خالد" وهو يكتب رواية "ذاكرة الجسد" إنما نوع من قتل "الآخر" وتثبيت صورته، فالحب هو مشروع رواية بالنسبة له، وحينما يخفق فيه يحوّل المرأة إلى موضوع فني في لوحة أو موضوع حكائي في رواية، فالقتل الرمزي للآخر يتردد بوضوح حينا وبإيحاء حينا آخر بسبب غياب الفعل الجسدي.

وما أن تنتهي "أحلام/ حياة" من قتل "خالد" رمزيا، إلا ويحاول الاستغراق في ممارسة قتل مضاد، مرة يجد في "اللوحة" بديلا للمرأة" فجأة انتابتني رغبة جارفة للرسم، زوبعة شهوة للألوان، تكاد توازي رغبتي الجنسية السابقة وتساويها عنفاً وتطرفاً. لم أعد في حاجة إلى امرأة. . شفيت من جسدي، وانتقل الألم إلى أطراف أصابعي. في النهاية لم يكن السرير مساحة للذتي. فيها أريد أن أصب لعنتي، أبصق مرارة عمر من الخيبات"[27]. ومرة حينما لا يستعيد توازنه"بـ"القتل الفني"فيلجأ للبحث عن نساء أخريات يمارس من خلالهن فعل القتل"اخترت لي أكثر، وأقتلك بهن كل مرة أكثر، حتى لم يبق شيء منك في النهاية"[28]. وأخيراً حينما يدرك تماماً أنه لم يفلح في التخلص منها، يكتب روايته "ذاكرة الجسد"ليقتلها متبعا الأسلوب نفسه الذي اتبعته معه"ستقولين لماذا كتبت لي هذا الكتاب إذن؟ وسأجيبك أنني استعير طقوسك في القتل فقط، وأنني قررت أن أدفنك في كتاب لا غير"[29].

تكتب "أحلام/ حياة"كتابها من أجل "النسيان"ويكتب "خالد"كتابه من أجل "الذاكرة" ، فثمة نزاع يلفّ النص من أوله إلى آخره، وهو يؤدي إلى مزيد من التعارض بين الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية: فـ"أحلام/ حياة"تجد في النسيان حالة طبيعية، لأنها تقرأ الآخرين عبر منظور يومي، أما "خالد"فيجد في "الذاكرة"شاهداً على التباس المعايير، لأنه يؤوّل أفعال الآخرين عبر منظور تاريخي، وكلما تقدّم السرد تعقّدت مشكلة"خالد"فـ"المنظور التاريخي"الذي يرى من خلاله الآخرين، ويفسر أفعالهم، ويؤوّلها، يولّد لديه شعوراً بالعزلة والعجز عن التواصل، وسوء التصرف يقوده إلى تعميق الخطأ في كل مرة يحاول فيها تجنبه، وواقع الحال، فهو مخلص، ولكن بكثير من البساطة، لمجموعة من القيم التي لا يجد في نفسه القدرة على ممارستها، فيتحول إلى اتباع سلوك الشخصيات الأخرى في الرواية مثل "أحلام/ حياة" و"سي الشريف"فيقع في تناقضات مماثلة؛ لأن علاقته المتوترة مع "أحلام/ حياة"تنقله من النقيض إلى النقيض، من ممارسة دور الأب الروحي لها إلى العاشق الجسدي، وفيما يعارض زواجها ذهنياً، فإنه يلبّي دعوة من "باريس" إلى "قسنطينة" للمشاركة فيه فعلياً، وفيما يدّعي أنه وريث لقيم العدل والحرية يمارس الرقابة على الآخرين في أثناء عمله في بلده، وفيما يتصل بـ"زياد" بنوع من العلاقة الشفافة ينتهي بالشك في أنه على علاقة بـ"أحلام/ حياة" ، وفيما ينذر نفسه لفضح"سي الشريف"و"زوج أحلام/

حياة" وكل الطبقة التي يرى أنها تتلاعب بمصير البلاد يحضر أعراسها، ومع أنه يشعر أحيانا بتلك الممارسات المتناقضة إلا أنه لا يجد سبيلا لتجنبها، فينخرط فيها مبديا بعض التذمر.

يحضر الازدواج الداخلي، رؤية وموقفاً، في شخصية خالد وسلوكه، فالجولة التي يقوم بها في "قسنطينة" إثر تلبية دعوة الحضور إلى عرس "أحلام/ حياة" تضيء جانباً من كل ذلك، فما إن يمر من أمام "البيت" الذي كان في يوم ما مكانا اللذات الجسدية حتى يسمع النداء الروحي فيقول "كنت في تلك اللحظة، كمعظم رجال هذه المدينة، أقف في الحد الفاصل بين شهوة الجسد وعفة الروح، يتجاذبني إلى أسفل النداء السرّي لتلك الغرف المظلمة الشبقية.. حيث تحلو الخطايا.. ويسمو بي إلى أعلى ذلك النداء الآخر، لتلك المآذن التي افتقدت طويلا تكبيرها، ورهبة آذانها الذي كان يدعو إلى الصلاة فيخترق بقوته دهاليز نفسي، ويهزني لأول مرة منذ سنوات. لقد أصبحت في بضعة أيام رجلا مزدوجا كهذه المدينة"[30]. ولا تفلح ذكرى "سي الطاهر" التي تهيمن بحضورها دائما، وتتجلّى من خلال رفض "ناصر" حضور حفلة زواج أخته "أحلام/ حياة" في بعث حالة الرفض الحقيقي في نفسه، فيجد نفسه، في نهاية المطاف، يتوجه إلى حضور تلك الحفلة. فالسرد يكثف صور التناقض بين أفكار "خالد" وممارساته، فهو في مركز دائرة التوتر، فلا يستطيع التخلص من حالة التردد التي تشوب سلوكه، ولا يستطيع الفصل بين ما يريد أن يكون عليه، وما يريده الآخرون.

مثّل العطب الجسدي الذي لحق بـ"خالد" وهو بتر ذراعه، هاجسا أقلقه، وعمق لديه الشعور بالازدواجية التي تغيب أحيانا عن الملاحظة فلا تظهر بوضوح في وعيه؛ إنها تتباين من ازدواجية مكشوفة إلى أخرى تتوارى وراء مواقف كثيرة، من ذلك أن بتر الذراع يشكّل لديه، فيما يخص علاقاته النسائية، فقداناً لجزء يحتاج إليه، فالبحث عن جسد متكامل في مواقف يسهم في إضفاء نوع من القوة والكفاءة، ولكنه، كلما جرى الحديث عن "تاريخ الجهاد" افتخر بأنه يحمل معه وسام المشاركة في ذلك التاريخ ألا وهو بتر ذراعه. ويصاب بخيبة أمل كبيرة حينما يعامله رجل الجمارك في المطار عند عودته بجفوة، دون أن يلحظوا غياب ذراعه، وهو بالنسبة له علامة ينبغي الافتخار بها "يسألني جمركي عصبي من عمر الاستقلال لم يستوقفه حزني، ولا استوقفه ذراعي... كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه.. لكنه لم يقرأني. يحدث للوطن أن يصبح أميا"[31].

وتنبغي ملاحظة أن هاجس الجسد المعطوب قد حوّل كل العلاقات التي يقيمها "خالد" مع الآخرين إلى علاقات ذهنية خطابية، وفي مقدمتها علاقته بـ"أحلام/ حياة" فغياب الفعل استبدل بإنشاء ذهني حول جسد الآخر، وهنا تظهر "أحلام/ حياة" بوصفها المحور الذي تتمركز حوله أفكار "خالد" وينشط السرد في التعبير عن تلك الأفكار والرغبات، فلا

تجد تعبيراً فعليا عنها. وبما أنّ النص يقوم على أساس ثنائية الإرسال والتلقي، وأن شخصية "خالد" هي التي ترسل وشخصية "أحلام/ حياة" هي التي تتلقى، فإن "خالد" يكون راوياً، و "أحلام/ حياة" تكون مرويا له، أما "المروي" فهو الخطاب الإنشائي الذي يرويه، ويعيد روايته "خالد" وهو "ذاكرة الجسد".

يؤدي غياب التواصل الجسدي إلى ظهور استيهامات كثيرة، يعوضها الإنشاء الذي يأخذ مظهراً سلبياً لأنه يتصف بالعنف والعدوانية والشكوك والتهم التي يضفيها "خالد" على الآخرين وبخاصة "أحلام/ حياة" حينما لا يتم بينهما تواصل طبيعي، فيتحول لديه مفهوم الرغبة إلى مفهوم جنسي مباشر، لكنه مفهوم ذهني يقوم على افتراض الحاجة إلى تلك الرغبة، وبهذا يختزل العلاقة التي طالما حلم بها إلى مجرد رغبة ذهنية، وذلك بمواجهة العجز عن تفسير عدم التواصل مع المرأة التي كانت تشكل محور رغباته. يقول "لا مساحة للنساء خارج الجسد. والذاكرة ليست الطريق الذي يؤدي إليهن، في الواقع هناك طريق لا أكثر. يمكنني أن أجزم بهذا! اكتشفت شيئا لا بد أن أقوله لك اليوم، الرغبة محض قضية ذهنية، ممارسة خيالية لا أكثر. وهمٌ نخلقه في لحظة جنون نقع فيه عبيداً لشخص واحد، ونحكم عليه بالروعة المطلقة لسبب غامض لا علاقة له بالمنطق... رغبة جنونية تولد في مكان آخر خارج الجسد، من الذاكرة، أو ربما من الشعور"[32].

يقوم "خالد" بتفسير أشياء كثيرة تفسيراً سيئاً، ويضع البراهين لإقناع نفسه أنه يقوم بالتفسير الصحيح، والحقيقة فثمة إساءة تفسير متواصلة لعلاقة "أحلام/ حياة" فهو يقرأ روايتها "منعطف النسيان" على أنها رسالة مباشرة موجهة إليه، وهذا هو الذي يجعله يوجّه رسالته المباشرة إليها، بصورة رواية مضادة لروايتها وهي "ذاكرة الجسد". ويبلغ الخطأ أقصاه، ليس في محتوى التعبير الذي يشكل متن الرواية، إنما في أسلوب التعبير، فصيغة السرد تعتمد على استخدام ضمير المخاطب، وتحدث هذه الصيغة إرباكا شاملا في بناء النص، يتوازى مع تدهور العلاقات بين الشخصيات، فـ "خالد" يروي لـ "أحلام/ حياة" أخباراً تعرفها لأنها سبق وأن كانت طرفا فيها، فكل ما يورده يدور حول علاقتهما، وما يقوم به هو إعادة رواية تلك الوقائع التي عاشاها. وبهذا فان "المروي له" لا يجد مسوغا للتواصل مع ما يروى له، لأنه على معرفة بتفاصيله كونه طرفاً فيه وشاهداً عليه، ويزداد الخطأ فداحة حينما تخفق هذه الصيغة السردية في تحقيق أهداف "الراوي". وبخاصة حينما يخرج "خالد" للحديث عن تأملاته الذاتية وأشياء لا علاقة لها بـ "أحلام/ حياة".

ويفضي هذا أحيانا إلى غياب أي دور لصيغة السرد، فيحل السرد المباشر بدلا عنها، وتتعثر النبرة السردية في الفصول الأخيرة من الرواية؛ لان الراوي استنفد طاقته التعبيرية في الإخبار إلى درجة لم يعد لديه ما يخبر به، فيلجأ للحديث عن مدينة "قسنطينة" بصورة

تفصيلية وكأنها ليس المدينة التي عاش فيها وعاشت فيها "أحلام/ حياة" أيضاً، وكل هذا يحصل على خلفية من سوء الاختيارات والتعسف في البحث عن علاقة طبيعية بين "خالد" و "أحلام/ حياة" وهما ينتميان إلى جيلين، وذهنيتين، ورؤيتين مختلفين.

لم يستطع "خالد" أن يفهم سر ذلك الاختلاف أبداً، فبدا وكأن كل أفعاله تتكون من سلسلة متواصلة من الأخطاء، بما في ذلك التلاعب المقصود باسم "أحلام" ففيما أراد أبوها "سي الطاهر" أن تسمّى بهذا الاسم، وهو ما حصل، فقد ظل "خالد" نفسه يعيش مع حاضر هذه المرأة التي ليست له، وهي "أحلام "ومع ماضي تلك المرأة/ الطفلة التي كانت في يوم ما أقرب إلى أن تكون ابنة له، وهي "حياة". ولأنه لم يستطع أن يتواصل جسديا مع "أحلام" فقد تعلّق بوهم الطفولة "حياة". وما استطاع استعادة الطفلة الهاربة، ولا تمسّك بالمرأة الحالية، ولم تكن "حياة" إلا عنصراً خطابياً تعلق به خالد ليتحدّث عمّا يعتقد أنها تجهله، لكنه على العكس تماما، فقد تحدّث بالضبط عما تعرفه هي، وهكذا يعاند السرد الراوي، في نوع رائع من التوافق مع العناد الضمني الذي يحكم العلاقة بين الشخصيات.

وأخيرا تكتشف "أحلام" أن الحالة الوحيدة التي جمعتهما كعاشقين إنما كانت "علاقة مرضية"[33]، وقد شفيت منها "أحلام" بالكتابة، لكن الكتابة لم تتمكّن أبدا من الوصول بـ"خالد" إلى مرحلة الشفاء، فدوره كأب وعاشق، وكوصيّ ومحب، وكراغب بجسد "أحلام" وعاجز عن نيله، جعله يتمزق بين اختيارات ذهنية مجردة، لم يستطع أن يتجاوزها، ولذلك فقول "أحلام" له "الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث" لا بد أن يعاد النظر فيه، وفي ضوء ما يقدمه السرد، فالعكس هو الصحيح.

تصلح هذه التجربة الروائية أن تكون مثالا معبراً في الرواية النسوية العربية عن الإغواء الذي يقدمه "السرد الشعري" حيث تزاحم الصيغ الشعرية المفرغة من دلالتها معظم الأفعال السردية، وتموّه عليها، وتكاد تطمسها، وبأفعال الجسد تستبدل استيهامات انشائية مسهبة، فالنثر تشكيل شعري متدفق، تتخلله مجازات وصور شعرية تطفو على النص، وتُدرج فيه كزينة مثيرة للدهشة، لكنها عائمة فوق متن النص، ولا تؤدي وظيفة سردية، وكأنها نقشت عليه بعد استكمال الكتابة. وهي لغة شعرية أنيقة أشبه ما تكون بلغة المجلات النسائية. وتستعيد في تراكيبها مفهوم الغزل العذري عند العرب حيث الحب يلزم العذاب، وحيث الرغبات مقموعة فيه إلى الأبد، فتحتفي بالحنين لكنها لا تحقق الرغبة، فتلعب بمهارة على بعث رغبة الجسد ضمن إطار من الحب المفرّغ من الفعل الجسدي، وفيما تستأثر اللغة الشعرية بعناية فائقة في "ذاكرة الجسد" و "عابر سرير" بحيث يرتفع دور الإنشاء الشعري بديلا عن حركة السرد التي تؤجل اللقاء المنتظر بين المرأة والرجل، فإن الحركة السردية البارعة، وحيوية الشخصيات، تعدّان أبرز ما يميز رواية "فوضى الحواس".

إن العلاقة بين الجسد والكتابة في روايات "أحلام مستغانمي" متوترة، فالكتابة تغمر الجسد الأنثوي، وتظلله، وتزيحه إلى الخلف في نوع من الحجب الاستيهامي المولّد لرغبة محتدمة فيه لا تجد تعبيراً عن نفسها أبدا في العالم السردي الافتراضي.

6. جدلية الجسد والسرد.

وتقيم "ميرال الطحاوي" في روايتها "الخباء"[34] صلة موازية بين الجسد والسرد، وتبرم فيما بينهما عقداً يمكّن السرد من إظهار الجسد. وأول ما يلفت الانتباه هو أنها تهدي روايتها إلى جسدها "إلى جسدي.. وتد خيمة مصلوبة في العراء" إذ ينتمي هذا الإهداء التوكيدي إلى عالم يتصل بالروائية وليس بالرواية، فهو يقع خارج النص المتخيل، فهو يأتي قبل المتن، ويدشن للأحداث، ويفتح أفق الانتظار أمام المتلقّي الذي يترقب جسداً مصلوباً، ومعطلا، وفاقدا لقدرته الوظيفية والاستمتاعية.

لعل رواية "الخباء" تصلح مثالا على المعنى المقصود بالجسد الأنثوي حينما يكون "فضلة" أي أنه فضلة معطلة، ومضافة إلى أجساد أنثوية أخرى مأسورة في "خباء" خلف باب كبير لا يفتح سوى مرتين، واحدة في الفجر قبل طلوع الشمس، وأخرى بعد غروبها. وكأن تلك الأجساد ينبغي أن تتعفن وراء بوابة "الخباء" لأنها تعيش حياة منقوصة في فضاء مغلق لا يمكن اختراقه، فلا تعرف لذة الدفء، ولا ضوء الشمس، فالنور يكشف الجسد، ويمنحه هوية، ويعيد صوغه، ويعرضه أمام الآخرين، أما العتمة فتبعده عن العيون، وتحجبه، وتقطع الصلة بينه وبين العالم الخارجي، فينفتح الجسد على عالمه الداخلي، وتتعطل فاعليته الإنسانية؛ لأنه أصبح موضوعاً لرغبة محرمة خاضعة لأرجاء دائم، وقد تدرّب على الخوف والعجز، والجسد هش، وواهن، والعالم أنثوي مقيّد، وقد أُقصي إلى الخلف، فازدهرت فيه الأحلام الصغيرة، والتطلعات الطفولية، والحركة المحدودة، فكأنه عالم أطفال من النساء لم يبلغن الرشد، ولاحاجة لهن بما يتعدى المكان الذي يحجبهنّ، فـ"الخباء" حجاب يفصل عالم النساء الوحيدات عن ايقاع الحياة، وتفاعلاتها، وعن الطبيعة المتغيرة، إلى درجة يصبح فيها حضور الرجل ـ وهو الأب، وليس غيره ـ نوعاً من الاحتفال، فبحضوره إثر غيابات طويلة، يتغير نسق الرتابة اليومي. ليقع ما هو مغاير، فيتحول وجود "الأب" العابر إلى رمز لحضور الذكورة التي تخترق الخمول الأنثوي، وكأن ثمة أشياء مرمية ومهملة، لا تكتسب معنى إلا بغيرها.

يتشكّل نص رواية "الخباء" من عناصر كثيرة، فهو مزيج من الأغاني المحكية، والتنهدات المكبوتة، والأفعال المحتجبة وراء البوابة الموصدة. وفي الداخل ثمة عالم أنثوي معطل وسط صحراء مفتوحة، وشاسعة، ولا نهائية، وفي قلب هذا الفضاء الخارجي المفتوح

يقع الخباء، وفي عمقه تقبع النساء بحركتهن المحدودة، فلا تظهر معالم أنثوية، إنما أشباح نسوة لا تمايز بينهن، إذ اختزلن إلى ذوات مجهولة يصعب التعرّف عليها. وهذا العالم تقدمه "عين" بصيرة لها قدرة الاستكشاف، وهي عين الصغيرة "فاطمة" التي تصف الأشياء في مرحلة أولى، قبل أن تتحول إلى سردها في مرحلة ثانية. ويظهر الالتباس على خلفية أحداث شاحبة، وهو التباس تخفيه اللغة، وتطمسه الأنوثة الضعيفة، والطفولة الدائمة، فكأن النساء ينبغي عليهن أن يبقين صغيرات وأسيرات إلى الأبد، وبعيدات عن الضوء، في عالم أحادي البُعد، بلا رجال، حيث الانهماك في حياكة أحلام لا نهائية، وفيما تمضي نسوة "الخباء" أعمارهن في الحياكة، والغزل، والنسيج، يتقبّلن عالماً راكداً، تحاول "فاطمة" أن تفتح ثغرة تطل منها على العالم، وتكون النتيجة ثمناً باهظاً، يفضي إلى قطع ساقها، فتظل عرجاء أولا، ثم بلا ساق فيما بعد، وهكذا يفرض عالم "الخباء" ثمنا لا تقدر "فاطمة" على تحمله، وبما أن جسدها الجميل تشوّه فإنها تصبح، بمعنى من المعاني، كائناً ناقصاً مثل خالد في رواية "ذاكرة الجسد"، حيث الساق المبتورة تناظر الذراع المقطوعة في أداء وظيفة النقص.

إن السرد، بتلافيفه العجيبة، يوحي، بأن فاطمة بجسد كامل لا بد أن تمزق عالم "الخباء". وفيما تنطلق مهرتها "خيرة" في ممارسة حياتها كأنثى "فتنتج خيولا صغيرة كل عام "حصان ألماني على فرس عربي، مهرة، قوائم إنجليزية على عمود فقري عربي، كل عام تنتج سلالة جديدة "[35] فإنها تظل حبيسة جسد تتقطع أطرافه، ويطول شعره. فهي بلا ساق، فاقدة التوازن، لكن شعرها الكثيف يغطي جسدها حتى الكعبين. فثمة شيء ينبغي أن يفيض ليعطي المرأة أنوثتها، هو الشعر هنا، أو استدارة الجسد، وثمة شيء ينبغي أن يبتر ليحول دون أن تمارس المرأة إنسانيتها. وما إن تلتقي "فاطمة" بالأجنبية "آن" حتى تنتقل إلى مرحلة أخرى، إنها تتعلّم السرد، وبدل أن تصف الأحداث تبدأ بروايتها.

قبل اللقاء بـ"آن" كانت "فاطمة" تصف عالماً مزدحماً بالنساء والأحلام تعيش فيه، وبعد اللقاء تبدأ "فاطمة" باختلاق عوالم خيالية، إنها تتجاوز ما هو عياني إلى ما هو تخيلي. واستبدال عالم السرد بعالم الوصف ينقل فاطمة من عالم الأطفال إلى عالم الكبار، فتصبح امرأة بعد أن عاشت طويلا بوصفها مجرد طفلة. يخلق السرد لديها إمكانات جديدة، ويحررها من تبعية عالم "الخباء" إلى عالم "الخيال"، فتعيش في عالم افتراضي متخيل مواز لعالمها الواقعي، فيه تعويض عما هو مفقود، ومختزل، ومستبعد، فهي نظيرة "شهرزاد" التي ينبغي عليها، لكي تعيش، أن تستغرق إلى الأبد في نسج عوالم تخيلية.

ينقل السرد "فاطمة" إلى حالة من تحرر الوعي وتدفقه في عالمها وجسدها، وهنا تشعر أول مرة بأنها أنثى، وبأن لها جسداً تئن جروحه تحت رغبات لا يمكن اختزالها. لكنه جسد

منقوص، شعره كثيف، وأطرافه شائهة. وهكذا يضيء لها السرد مكامن الأسرار الجسدية، لكنه يشعرها بفقدان التوازن، فتلجأ إلى الإغراق في السرد، الذي ينتقل من كونه سرداً شفهياً إلى سرد كتابي، كتابة تتعلمها على يدي "آن" وتحاول أن تعيد تركيب عالمها وتخيلاتها بوساطتها. على أن كل ذلك لا يجعل "فاطمة" تتشاغل عن جسدها الذي بدأ فوران الأنوثة يغمره، بل إن إلحاح الجسد في التعبير عما يرغب فيه، يستأثر باهتمامها، فكأن ذلك هو آخر ما وصلت إليه، فالرغبة والمتعة لا يمكن تجاوزهما.

لا يمكن للسرد أن يطفئ حاجة الجسد، لكنه يؤجلها، كما رأينا في رواية أحلام مستغانمي. ولما تقابل "آن" تقول لها "اكتبي" فتحس بالسأم، وتقول وهي تفجر كل مكبوتاتها "كتبت عن "موحة" و "ساسا" و "سردوب" كتبت عن أمي و "صافية"، كتبت عن "دوبة" وتعاويذها، سئمت، أنا لست ضفدعا في بلورة تنفرجين عليه.. أنا فاطمة يا "آن" لحم ودم، انظري للعباءات التي ضاقت على جسدي، انظري للعيون المفتوحة فوق صدري، إنها قلادة: زهوة "سبع جروح تبكي في الليل، وتوقظني الغربان المشئومة، ولن أرى في عيني إلا دموع غزالتك التي كفت عن الطعام"[36].

تتوارى رغبات كثيرة خلف الأحداث في رواية "الخباء". والحال فالتمرد الضمني الداخلي الذي يفرض نفسه على "فاطمة" بسبب الجسد الذي قمعت رغباته وراء "خباء" هو أشبه بقلعة مقفلة محاصرة، لا يؤدي إلا إلى إلقاء ضوء خافت على الممارسة المزدوجة التي يفرضها سلم محكم من القيم السائدة في مجتمع النص، وفيما تنفرد "فاطمة" عن غيرها، بالإحساس المتدرج بذلك الاستبداد وتحاول مغالبته بالانتقال من الوصف إلى السرد، فان عالم النساء الأخريات اللواتي يطوقهن "الخباء" يظل مغلقاً وساكناً، فكأن الجسد الذي يسعى وراء رغباته، ينبغي عليه أن يتقطّع ويتشوّه كمعادل لتحقيق التوازن المفقود الذي يريد استعادته.

7. الجسد والمكافئ السردي.

وفي الوقت الذي يتوارى فيه الجسد بدلالته المباشرة، ويصبح رمزاً لحرية مفقودة في رواية "من يرث الفردوس"[37] لـ "لطفيّة الدليمي" فإن السرد يقوم بترتيب الأحداث ليجعل من الجسد موضوعاً لقهر اجتماعي عام بدل أن يكون موضوعا لاحتفاء شخصي، فالرغبة تتوارى في طيات العشق، والفكرة الناظمة للحدث السردي تكشف قمعا ثقافيا للجسد لأنه بحاجة للتعبير عن نفسه. ويبدأ الخطاب من حيث انتهت الحكاية، وهذا نسق من أنساق بناء الحدث الروائي استأثر باهتمام الدارسين الذين فحصوا ضروب الترتيب، ومنهم "جيرار جنيت" الذي حاول ضبط العلاقة بين ترتيب الأحداث والمقاطع الزمنية في الخطاب، وترتيبها في الحكاية[38].

من أجل أن تتضح دلالة هذا البناء في رواية "من يرث الفردوس" فلابد من الإشارة إلى طبيعة العلاقة التي تربط "مزينة" بـ"سحبان" وفرارهما من مدينة مستباحة إلى حيث يتعانق جسداهما بحرية بعيداً عن الأنظار. وفي الوقت الذي يشرع فيه "سحبان" و"مزينة" في الصعود إلى "جبل الساهور" تكون الحكاية قد انتهت، فالجبل هو الملاذ الذي يقاوم الريح والمطر والزمان" وإذا تعذر الوصول إليه، فليس أمامهما إلا جزيرة "النسيم". وكانت الرواية انتهت بالفرار من "حصن المسهج" بعد أن أمضيا فيه عاماً كاملا إثر هروب سابق من "مدرارة"، وحينما يتعذر أن تلتقي الأجساد في "مدرارة" يلوذ أصحابها هاربين إلى سواها، ثم سواها. وهو هروب يتواصل بصورة لانهائية بحثاً عن الحرية، فلا مكان لأفراد أدركوا معنى الحرية في عالم يحول دون لقاؤهما.

يمثل البحث عن مكان آمن المحفزّ السردي الذي يجعل "مزينة" و"سحبان" يهربان من مدينة "مدرارة" الى "حصن المسهج" بحثا عن "زمن آخر" حيث "الحاضر كأنه خالد أبداً" فالحصن كان بالنسبة لهما "قلعة المحبين" و"جمرة الحلم" وبعد وصولهما إليه، ينخرطان في سياقاته الحياتية، أول الأمر، فيتضح لهما أنه "برق خلب" و"أكذوبة خادعة" و"مكان للجنون" و"أرض معادية". وهذا الاكتشاف المتأخر يدفع بهما، في محاولة أخيرة للنجاة، إلى الهروب صوب "جبل الساهور" لأنهما محكومان بـ"الارتحالات والنزوع إلى التمرد، ونشدان غير الذي يرضى به الآخرون". ولن يكون المكان الأخير الذي قصداه بأفضل من "حصن المسهج" كما أن الحصن لم يكن بأفضل من مدينتهما الأولى "مدرارة" فرحلة البحث عن الحرية ليس لها نهاية.

تفضح الرواية التعارض العميق بين شبكة القيم السائدة، من جهة، والأحلام المستحيلة للعشاق، من جهة ثانية، وعالمها السردي ينشطر إلى قسمين متضادين يمثل "سحبان" و"مزينة" و"وهب المليلي" قطباً للقسم الأول، بينما يمثل "عواد السليم" و"مطيع أياس النادري" قطباً للقسم الثاني، وبينهما تتأرجح مواقف شبه مبهمة تنتظر حسماً يقوم به هذا الطرف أو ذاك. ويؤدي الضغط الخارجي الممثل بالقيم السائدة على "مزينة" و"سحبان" إلى تعطيل الحلم الذي كانا يسعيان من أجله، حلم الحب والعيش المشترك، ومع أنهما يمضيان في الهرب/ البحث عن عالم يمكنهما من تحقيق ذلك الحلم إلا أنّ علاقتهما تتوتر، وفيما تنبثق الشكوك من وسط أفكار "سحبان" بين حين وآخر، يشوب البرود تصرفات "مزينة". ويبدو وكأنّ حياتهما تصبح معطلة، بسبب شحة الحرية وندرتها التي تحول دون وجودهما معا، فموضوع الحب الذي يشكل محور الرواية الرئيس يظهر مؤجلا باستمرار، ولم تستطع الشخصيات عبور الهّوة الفاصلة بينها. في اليوم الأول لوصول "مزينة" و"سحبان" إلى "حصن المسهج" الذي توهما أنه نموذج للمكان الآمن، تكاد

علاقتهما تنفصم، وتنهار، ويخفق تواصلهما الجسدي الذي حلما به، وتشغل الذكريات القديمة كل وقتهما، فالماضي ينبثق من عتمة الحاضر ليقيد الجسد بالخوف، فتحل الذكرى محل الرغبة.

إن المكافئ السردي لحاضر "مزينة" و"سحبان" هو الهروب إلى الماضي وذكرياته، فثمة هروب من "الواقع" بحثا عن مكان آخر، وثمة هروب من "الحاضر" بحثا عن حاضر آخر قوامه الحكايات والتخيلات والذكريات، والفقرة الآتية تصور ليلتهما الأولى في المكان الذي طالما سعيا إليه حالمين "الآن هما في الحصن، الليلة الأولى في الزمان الجديد، وحديث مزينة يتدفق مثل المطر، عن الطفولة، ومعتقدات الأمس، ويثير فيه لذة اكتشافها، ويتأملها مستطلعاً أعماقها التي لا يربطه بها هذه اللحظة سوى الكلام.. الذكريات والتفسيرات ومحاولة تحليل القول للوصول إلى ما لم تفصح له عنه، كم تسكنها الذكريات، لو أنها تدفن الأمس كله وتحيا في حاضرنا، قال لنفسه: وأنا هل بوسعي التخلّص من كل ذلك الزمان وطرحه وراء ظهري؟ كيف ينسى ضنك العيش ومطاردات الأضداد له؟.. كيف ينسى ما تعرضا له خلال سنوات حبهما؟.. مضغت مزينة شيئا من القرنفل، ووضعته على ضرسها الموجوع، وتمددت ترنو إليه في حيرة واستغراب، تتأمل قسمات وجهه، وتود لو استطاعت اختراق الحاجز الذي قام قبل برهة بينها"[39].

أفضى البحث الدائب عن الأمان إلى خلق حالة من غياب التواصل الجسدي بين الحبيبين، بل العجز، إذ يجرح الخوف بطانة المشاعر، ويعطل الأحاسيس، ولهذا أحست "مزينة" بالمرارة، ووجدت "أنهما يدخلان ما يشبه المتاهة الجديدة" وفيما تتعاظم غيرته، تستغرق هي في حكايات "ملكية". إن سلوك "سحبان" وذكريات "مزينة" يعدّان بمثابة المكافئ الذي يقابل واقعهما، وبذلك يقعان في أسر ذلك الواقع نفسه في الوقت الذي يحاولان فيه الهروب منه. يرى سحبان أنْ لا سعادة مع الذكريات، فما دامت "مزينة" مشتبكة بذكرياتها فستكون لا محالة منشطرة بين عالمين، ومنقسمة على نفسها إلى قسمين "دعي كل شيء وتذكّري أننا هنا فقط.. آه لو كان بوسعي استئصال تلك الذكريات المرة، إذن لجعلتك سعيدة حقا، ابقي معي ولا تجزّئي نفسك إلى قسمين، أحدهما هائم وضائع، والآخر مستقر معي، كوني شيئاً صلباً من قطعة واحدة إذا أردت هدوء النفس"[40].

ومن الواضح أن أمرهما سينتهي إلى علاقة تقوم على سوء تفاهم متواصل، ومع أن النص يوهم بأنهما اختارا أن يكونا معا إلى الأبد، فهما يفران معا من "مدرارة" ويواجهان كل الصعاب التي تعترضهما، إلا أنّ التواصل الداخلي ظل معطلا، وارتسم الارتياب في أفق حياتهما المشتركة، وعمّق سوء الفهم الهوة فيما بينهما، وتكرّست علاقة مشوشة صار من الصعب ترميمها، فوجدا نفسيهما في حالة انعدام التوازن، لأنهما لم يتخلصا من ضغط

العالم الخارجي، ولم يستبدلا بخوفهما أي نوع من الأمان، بل إن الشك تغلغل في أعماقهما، وطعن شراكتهما الجسدية في العمق. ولنتابع سوء التفسير الذي تقدمه "مزينة" لمحاولة "سحبان" معها، في أول ليلة أمضياها معا في "حصن المسهج". فما أن يقترب إليها حتى تنثال في ذهنها الأفكار الآتية" كانت تنتظر، تحدس رغبته فيها، إنه يريدها أكثر مما يحبها، يريد أن يمتلكها حتى آخر الزمان، ولكن أن يحبها مثلما تحبه.. هذا ما لا تصدقه مزينة في هذه الساعة، كيف التقيا؟.. كيف عرفها وأحبها وكيف تعلقت به وأحبته، منذ صباها كانت تكافح احتواء أهلها لأمنياتها، منذ صباها كانت تحلم بقصة حب، بعاشق مجنون يجعل العالم شيئا جديراً بالعيش، لكنه بدأ معها بالمصادرة، ألغى حلمها واهتم بالاستيلاء عليها، كان يقيم لها جلسات أشبه بجلسات التحليل النفسي، تحدثه فيها حياتها التي سبقت تاريخ لقائهما، كان يحاكمها ويلومها ويعنفها، ولدهشتها كانت ترتضي منه ذلك، أي جنون؟. ولماذا ارتضت هذا الإلغاء المرضي لوجودها وتاريخها. لماذا؟ ألأنها تريد لحياتها أن تتجدد بعد أن قاربت الذبول والموت بين العادات والرتابة والخواء؟"[(41)].

تقدّم الفقرة المذكورة تفسيراً مشوباً بالريبة لما يقوم "سحبان" به، وتقدّم إلى جانب ذلك فهما مختزلا لعلاقة الحب بين الاثنين، فرغبة "سحبان" الجسدية تفسّر على أنها امتلاك، واستحواذ، واستعباد، وحبها له يفسر على أنه مجرد رغبة في تجديد حياة عصفت بها مظاهر الذبول، والرتابة، والخواء، وهذا يقود إلى عدم الاستجابة الجسدية له، على أن الهواجس تطرد في داخل "مزينة" فلحظة الإحساس بالحرية، تضع الذات والآخر تحت شلال ساطع من الضوء، فيكشف كل شيء، بما في ذلك تورم الظنون، وسوء التفسير، وهكذا في الوقت الذي لم تسأل فيه "مزينة" عن طبيعة العلاقة وخلفياتها في "مدرارة" حيث الظلم والقهر والاستبداد، تفجّرت الشكوك في ذهنها حينما وصلا إلى "حصن المسهج" الذي كان بالنسبة لهما قلعة للمحبين، وجمرة للأحلام حيث الحاضر يتصف بالديمومة إلى الأبد. وهنا يتعطل كل شيء وتنام "مزينة" على "إحساس يشبه الخيبة". وبالتوازي مع شكوكها تتفاقم شكوك "سحبان" فما أن يطرق "أياس النادري" بابهما ليلا طالبا إليهما أن يعزفا للضيوف شيئا من الموسيقى، حتى يتفجر سوء الظن لدى "سحبان" حينما يخبره الشيخ أن تقوم "مزينة" بالعزف إن لم يستطع هو، والحوار الآتي يجسّد ذلك:

"أطبق الباب وقال لمزينة:

- كيف يجرؤ الرجل على دعوتك بهذا اليسر، لابد أنه رأى تساهلا من جانبك؟
- سحبان أجننت؟
- وإلا كيف يجرؤ، ثم ما أدراني ما مدى استجابتك لمحاولته؟
- سحبان إنه في عمر والدي.. ألا تخجل من فكرة شنيعة كهذه؟

ـ إن كان هناك من ينبغي له أن يخجل فهو أنت، تطمعينهم فيك.

ـ سحبان... أي جنون هذا.. إنني فزعة وخائفة منهم.

ـ كأننا لم نفعل شيئا، كأننا في مدرارة ما نزال.

ـ سحبان

وأجهشت بالبكاء. قال: اسمعي لن تخدعيني بدموعك.. سأقاتلهم لأحتفظ بك.. ولن أدع أحدا يمسك سواي.. أو أقتلك"[42].

يتفاقم الالتباس في العلاقة بين "سحبان" و"مزينة" كلما ظننا أنهما يتخلّصان من أعباء الضغط الخارجي الذي يمارسه الآخرون عليهما، وهذا الالتباس يكسر درجة الوهم التي يخلقها السياق السردي من أنهما أصبحا متلازمين إلى الأبد، وليس ثمة قوة قادرة على التفريق بينهما. صحيح أن مصيرهما ارتبط بالفرار الذي جمعهما معا لتحقيق ذاتهما في مكان آمن، لكن ذلك الهرب هو نفسه الذي فضح طبيعة الترابط الداخلي بينهما، فالمرأة/الأنثى تبحث عن توازن داخلي ولا تجده إلا في مرويات "مليكة" وتفسر حركات الرجل/الذكر على أنها امتلاك، واستئثار، وسيطرة، فيما يرى الرجل/الذكر أن الحب يقتضي الخوف، وأن قلقه يفضي به إلى تفسير سيئ، وهو وجود نوع من التواطؤ بين "مزينة" والآخرين في الحصن. وكل هذا يمزق خيوط التواصل الداخلي بينهما، فالأحاسيس والعواطف تتناثر ببرود في تضاعيف النص، وكما تقول "مزينة" فإنها كانت "تضع حبها في ميزان الأفكار والمفاهيم والقيم التي ينادي بها المحايدون الواقفون خارج جحيم الحب"[43].

أشرنا إلى غياب التوازن في العلاقات الخارجية والداخلية بين "سحبان" و"مزينةٍ" ولا بد من تفصيل ذلك بالقول إنهما يتضادان على مستويين، أولهما: انهيار العلاقة بينهما والعالم الخارجي في "مدرارة" و"حصن المسهج" فالآخرون، باستثناءات نادرة، لم يمنحوهما الحق في علاقة متكافئة، لذا ما كان أمامهما سوى الهرب بحثا عن عالم أفضل يوافق أحلامهما. وثانيهما: تسرّب مفاهيم العالم الخارجي وثقافته إليهما، فالشك، والغيرة المرضية، وسوء الظن، وخطأ التفسير، يؤدي إلى انطفاء جذوة العشق التي يستمر أفولها، فيتحول فرارهما، في جانب كبير منه إلى خيار ذهني، وليس خوفا على علاقة ترابط داخلية جسدية وعقلية بينهما. ذلك فالنص يؤجل الكشف عما ينبغي فعلا أن تعلنه الأجساد في مواجهة عالم يطمس، ويستبعد، ويختزل، علاقة حقيقية بين إنسانين متكافئين.

8. فوضى الجسد.

رأينا كيف كان الهروب المتواصل في الزمان والمكان مكافئاً سردياً لأجساد يتعطل فعلها الحميمي جراء الخوف من سطوة القيم العامة في رواية "من يرث الفردوس" ولتلك الفكرة

وجه آخر تمثله تجربة "زهرة" في رواية "حكاية زهرة"[44] لـ "حنان الشيخ" التي تنشأ في وسط أسري واجتماعي يحول دون نمو جسدها على نحو طبيعي، فلا يتعرّف إلى حاجاته، ولا يتعلم الكيفية التي يستغرق فيها بلذته، حتى أن الإحساس الوحيد شبه الطبيعي باللذة يتم بصورة مفارقة: ممارسة الحب مع "القنّاص" على السلالم في بناية مهجورة، خلال الحرب الأهلية اللبنانية.

ترسم الرواية تدرجاً متواصلا للنشأة التربوية المغلوطة التي عرفتها "زهرة" في وسط أسري متمزّق بين أم تعيش علاقات جسدية على هامش الرابطة الزوجية، وأب مسكون بهاجس ذكورة هتلرية، فيمارس عنفه على أسرته بأسلوب نازي، ومجتمع يعيش انتهاكات نفسية وأخلاقية متواصلة، الأمر الذي يحدد طبيعة نشأة الأخوين "زهرة" و "أحمد" في سياق غير طبيعي، فينتهيان إلى شذوذ سلوكي وجسدي، فالرواية عبر تراكم الأحداث وتوترها ترسم الإطار المشوّه الذي تتكوّن الشخصيات فيه، فـ"زهرة" تعيش علاقات متعدّدة يحكمها التوتّر والخذلان، ولا تستطيع أن تكتشف أنوثتها إلى النهاية، حتى الخداع الذي تتخيله في نهاية الرواية لا يعدو أن يكون وهماً تدفع ثمنه الباهظ.

يلعب السرد الذاتي المتناوب بين زهرة وخالها هاشم، وزوجها ماجد، في القسم الأول من الرواية دوراً مهما في إضاءة الأبعاد الداخلية والخارجية لشخصية زهرة، ولرغبات جسدها، فيما يقوم السرد الذاتي نفسه الذي تكاد تحتكره زهرة في القسم الثاني في كشف التوترات الداخلية لشخصيتها في المرحلة الأخيرة من حياتها، وهذا التناوب لا يُظهر جسد زهرة المعطل، فحسب، إنما يكشف عمقها النفسي المخرّب، إلى كل ذلك فالتجارب السلبية تترك بصماتها في جسد "زهرة" إلى درجة تظهر وكأنها جرباء تحفر جلدها دائما، فيما الجرب طال كل شيء فيها، حينما انتهك جسدها كثيراً، وأصبحت كائناً شائهاً لا ينتمي إلى جسد معين، تعيش ضروبا من الكراهية لنفسها وغيرها.

9. تجاذب: السرد الأنثوي والجسد.

تكشف الرواية النسوية العربية جملة من الظواهر الفنية المتماثلة والمتكررة، وفي مقدمتها تمركز السرد حول الأنوثة حيث يصار إلى تأكيدها والاحتفاء بها من خلال الجسد كعلامة، مع الإيحاء بالهيمنة المضمرة للذكورة التي تتوارى في تضاعيف السرد، ومع أن النماذج التي عرضت للتحليل اقتصرت على علاقة ثنائية بين امرأة ورجل ـ باستثناء الخباء ـ فإن المركز الذي يجتذب خيوط السرد إليه هو المرأة، وعلى وجه التحديد ما يتصل بجسدها سواء تم ذلك بالتصريح كما هو الأمر في "امرأتان في امرأة" و "نخب الحياة" و "بيروت75" و "حكاية زهرة" أو بالتلميح والمواربة والترميز كما يظهر ذلك في "ذاكرة الجسد" و "الخباء"

و"من يرث الفردوس" فالجسد هو البؤرة، والعناصر الأخرى تكتسب أهميتها بمقدار صلتها به، وثمة تدرج في الاهتمام بلذات الجسد ومتعته، وخصوصيته، وحريته يبدأ بـ"نخب الحياة"وينتهي بـ"الخباء".

وفي كل النصوص الروائية التي مرت بنا هناك بحث للخروج من مكان والانتقال إلى الآخر، مع إحساس بتمزق الهوية الأنثوية، والسعي إلى الحفاظ عليها، وترميمها، سواء من خلال الاستغراق في لذات الجسد، وتلبية رغباته، كما رأينا في"نخب الحياة" و"بيروت 75"أو في منع استغلاله واستثماره من الذكور كما تجلى ذلك في"امرأتان في امرأة"و"من يرث الفردوس"أو في رفض عطالته وتعفنه في مكان منعزل ومغلق، كما ظهر ذلك في"الخباء"أو في عدم القدرة على التواصل الحقيقي مع الرجل المستهيم خطابيا كما هو ارتسم في"ذاكرة الجسد" أو في فقدانه المعنى الحقيقي لوجوده وقيمته، كما تبين في"حكاية زهرة". وقد ظهر الرجل باعتباره جزءاً مكمّلا لمقتضيات الأنوثة، ولعب دور رفيق الدرب المغذّي لمعنى الأنوثة عند المرأة، كما في"من يرث الفردوس"و"ذاكرة الجسد"و"نخب الحياة" و"امرأتان في امرأة"، أو أنه جسّد الخطأ الأخلاقي، من خلال فضح صور الانتهاك الذي تتعرض له المرأة والرجل على حد سواء كما لوحظ ذلك في"بيروت75" أو"حكاية زهرة". وأخيراً من خلال غياب الرجل والانصراف الذي تبديه المرأة للاهتمام بالجسد، كما لمسنا ذلك في"الخباء".

وتتكشف ظاهرة فنية أخرى موازية لهذه الظاهرة ومتصلة بها، وهي أن الرجل الذي يمثل الدور الثانوي في هذه الراوية النسوية، لا يفلح في إشاعة الكفاية والاطمئنان والأمن الجسدي عند المرأة، فتضطر إما إلى تجاوزه، واستبداله، والبحث عن غيره، وهو ما يلاحظ في"نخب الحياة"و"ذاكرة الجسد"و"حكاية زهرة" و"بيروت 75"أو إلى الشك في نزاهته الأخلاقية، وهو ما ظهر في"من يرث الفردوس"أو أن يكون مجرد منبّه إلى صواب الاختيار الذي توصلت المرأة إليه، كما اتضح ذلك في"امرأتان في امرأة"أو إلى تغييبه كلية، كما في"الخباء". ومع أن العلاقات الثنائية بين الرجل والمرأة هي المهيمنة، لكن الطرف الفاعل فيها هو المرأة والمنفعل هو الرجل، على مستوى البنية السردية، فكل عناصر السرد الأخرى، بما فيه الرجل تمتثل لحركة المرأة وعالمها ورغباتها، فيما تنقلب هذه العلاقة على مستوى البنية الدلالية، ويعدّ الجسد هو الرابط بين المرأة والرجل، وتتناثر الإشارات في تضاعيف النصوص الروائية النسوية، وهي تدين عالما محكوما بقيم تفاضلية يحكمها التراتب الذكوري، فترفع من شأن الرجل وتخفض من قيمة المرأة، ويتكشّف وجه الاستلاب والقهر الذي يقود إلى ادعاءات آيديولوجية متصلة بالجسد والأنوثة لمقابلة الثقافة الذكورية.

وسط هذا التعارض تقدم الرواية النسوية فكرتها المضمرة؛ ففي ثقافة تراتبية توقّر القيم الأبوية وتقدسها، ليس أمام المرأة غير الانخراط في دور إثارة إعجاب الآخر من جانب، وإنتاج صورة إغرائية للذات بهدف لفت النظر، من جانب آخر. والجسد هو الوسيلة التي تنظّم العلاقة بين الذات/ المرأة والآخر/ الرجل. وهذا هو الذي يعلل سخاء السرد في الإكثار من أوصاف الجسد الأنثوي، والمبالغة في ذكر رغباته الجنسية؛ فالجسد ينتمي إلى عالمين، عالم ينتهكه وهو عالم الذكور، وعالم يحتفي به وهو عالم الإناث، ولأن الجسد لا يمكن له أن يحافظ على هويته إلا باتصاله بهذين العالمين في وقت واحد، لكي يعبر عن نفسه من خلال التواصل معهما، فإن ما ينبغي أن يحدث لكي لا يؤدي البحث عن الهوية التي تمزق الجسد، هو تغيير المضمون الآيديولوجي السائد في عالمي الرجل والمرأة، أي المضمون القائم على التفاضل والتراتب، وانتاج صورة طهرانية للذات، وتركيب صورة مشوهة للآخر، وهو ما سيفضي إلى امتصاص شحن الغلواء التي يمور بها الجسد بحثا عن توازنه وحاجاته الطبيعية وأمنه وكفايته.

على أن الرواية النسوية العربية التي انتقينا منها في هذا السياق نماذج دالة، وقفت على وجه واحد من وجوه هذا التضاد المدمر، وافتقرت إلى قدرة استكشاف أبعاد هذا الأمر، وعجز التمثيل السردي عن معاينة صورة التوازن المطلوب، وبدأ غياب واضح لكل ذلك، فما يمكن الإشارة إليه هنا، هو أن الروايات التي وقفنا عليها، قد حاكت، سواء بتأثير مباشر أو غير مباشرة تلك الآيديولوجيات التي أشاعتها الحركة النسوية، وبخاصة ما له علاقة بـ" خطاب تحرير الجسد" الذي ينادي بجسد حرّ لا ينصاع لأية حدود، وهو سيد الزمان والمكان، مكتف بذاته، وينحو صوب الخلود لخصائصه الذاتية، ثم إنه جسد بريء، وسعيد، بعيد عن الرغبات والمخاوف والشغف، جسد متطابق مع ذاته، ورغم كل هذا فهو لا يضع في الاعتبار الظروف الواقعية والحقيقية للجسد، وكأنه يتعالى عليها بحثا عن جسد معقّم ومطهّر، إلى درجة توارت رغباته، كما ظهر ذلك في"امرأتان في امرأة" و"من يرث الفردوس" . ومع أن بعض النصوص تعرض أطروحة مناقضة، لكنها تريد تحرير الجسد من خلال إلقائه في أتون اللذة، فكأنها الجحيم المطّهر للدنس الذي وسمت به ثقافة الذكور جسد المرأة.

جرى تمثيل سردي لجوانب من عالم المرأة، وما يلاحظ أن المرجعيات الثقافية وجدت لها حضوراً في ثنايا ذلك، مثلته الأنساق الثقافية السائدة التي ثبتت صوراً تعارضية بين الرجل والمرأة من ناحية الأدوار، والوظائف، والأهمية، والقيمة، والكفاءة، وقد عالج السرد النسوي هذا الموضوع، لا بوصفه مشكلة، فحسب، إنما ذهب إلى عرض طبيعة التنازع

الثقافي، طارحا بدائل تتصل بقلب الأدوار والصراع على المواقع. ولعل الرواية النسوية العربية بذلك تكون عبرت رمزيا عن الحركات الخفية المتصلة بإعادة النظر فيما هو موروث، وسائد، ومقدّس، وصولا إلى خطاب لا تمركز ثابت فيه، وذلك يتطلب تخطّي المطلب الآيديولوجي الشائع حول نوعي التمركز: التمركز حول الذكورة والتمركز حول الأنوثة، وبهما تستبدل شفافية تتساوق فيها الهويات المشتركة وتتفاعل وتتناغم.

هوامش الفصل الثالث

1. جامبل، النسوية ومابعد النسوية، ترجمة احمد الشامي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص199
2. تيري ايغلتون، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، دمشق، وزارة الثقافة، 1995، ص 255
3. سعاد المانع، النقد النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، المجلة العربية للثقافة، تونس، ع32 لسنة 1997، ص 73 ـ 74
4. م. ن. ص 85
5. عبدالله محمد الغذّامي، المرأة واللغة، بيروت، المركز الثقافي العربي 1996، ص 34
6. رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996، ص 190
7. م. ن. ص 209
8. روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسة والنشر 1994، ص 217 ـ 238
9. فيثرستون"الجسد في ثقافة الاستهلاك" انظر "الجسد"ترجمة هشام الحاجي، تونس، نقوش عربية، ص 40
10. أورده ميشال "من تحرير الجسد المجيد" انظر كتاب "الجسد" ص 161
11. محمد برادة"كتابة الفوضى والفعل والمتغير"ضمن "دراسات في القصة العربية"، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1986، ص 17
12. نوال السعداوي، امرأتان في امرأة، بيروت، دار الآداب، 1988
13. م. ن. ص 37
14. م. ن. ص 92 ـ 93
15. م. ن. ص 109
16. آمال مختار، نخب الحياة، بيروت، دار الآداب، 1993
17. م. ن. ص 15 ـ 16
18. م. ن. ص 46
19. م. ن. ص 47 ـ 48
20. م. ن. ص 12 ـ 13
21. م. ن. ص 19

22. غادة السمان، بيروت 75، بيروت، منشورات غادة السمان، 1987
23. م. ن. ص 40
24. م. ن. ص 77
25. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، بيروت، دار الآداب، 1993
26. م. ن. ص انظر مثلا ص 18 ـ 19
27. م. ن. ص 336 ـ 337
28. م. ن. ص 385
29. م. ن. ص 386
30. م. ن. ص 314 ـ 315
31. م. ن. ص 404
32. م. ن. ص 385
33. م. ن. ص 277
34. ميرال الطحاوي، الخباء، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1996
35. م. ن. ص 115
36. م. ن. ص 115
37. لطفية الدليمي، من يرث الفردوس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987
38. جنيت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرون، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1997
39. من يرث الفردوس ص 116
40. م. ن. ص 117
41. م. ن. ص 117
42. م. ن. ص 185
43. م. ن. ص 118
44. حنان الشيخ، حكاية زهرة، بيروت، دار الآداب، 1998

الفصل الرابع

السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي

1. مدخل

السيرة الروائية كتابة سردية مهجّنة من نوعين سرديين معروفين، هما: السيرة والرواية. ولا يقصد بالتهجين معنى سلبياً، إنما المقصود به التركيب الذي يستمدّ عناصره من مرجعيات معروفة، وإعادة صوغها على وفق قواعد مغايرة. في السيرة الروائية يدمج الخطاب بين الروائي والراوي، فهما مكوّنان متلازمان لعلامة جديدة هي "السيرة الروائية". لا يفارق الراوي مرويّه، لا يجافيه، ولا يتنكر له إنما يتماهى معه، يصوغه، ويعيد إنتاجه طبقاً لشروط مختلفة عن شروط الرواية والسيرة. والسيرة الروائية هي "نوع" من السرد الذي يتقابل فيه الراوي والروائي، ويندرجان معاً في تداخل مستمر ولا نهائي، يكون الروائي مصدراً لتخيلات الراوي، فالكيان الجسدي والنفسي والذهني للروائي يُشرَّح في السيرة الروائية، ويعاد تركيبه، فالتجربة الذاتية تُشحن بالتخيل، وتوفر هذه الممارسة الإبداعية حرية غير محدودة في تقليب التجربة الشخصية للروائي، وإعادة صوغ الوقائع واحتمالاتها، وكل وجوهها، دون خوف من الوصف المحايد والبارد للتجربة، ولا الانقطاع التخيلي عنها، وبشكل من الأشكال فإن السيرة الروائية هي سرد ذاتي مباشر، حتى لو استعان الراوي بالصيغ الموضوعية.

ثمة خرق لتجربة الروائي الذاتية، إذ يمارس الإغواء فعله دون مواربة، في نوع من الكشف الداخلي الجريء النادر. إن صيغ الوعظ والاستعلاء والنبذ والاستبعاد والخفض لا تجد لها مستندات تمنحها الشرعية. ولا توفر إمكانية لأي شيء سوى الذات، وما يمر عبر منظورها. إذ كل شيء يستمدّ أهميته وشرعيته الفنية بمقدار اتصاله بذات الروائي، فرؤيته تشع دائماً فتضفي على الآخرين أهمية، ليس لأحد من استقلال وقيمة إلا بمقدور ما يقرره السرد الذي يتمركز حول شخصية واحد: الروائي الذي يصبح محوراً مركزياً في النص.

يقتضي الحديث عن السيرة الروائية الإشارة إلى أهمية التجربة الذاتية المستعادة والمصوغة صوغاً فنياً مخصوصاً يناسب متطلبات السرد والتخيل ومقتضياتهما، ذلك أن

المادة التي يفترض أن تكون حقيقية وأصلية، لا يمكن أن تحتفظ بذلك، فما إن تصبح موضوعاً للسرد حتى يُعاد إنتاجها طبقاً لشروط تختلف عن شروط تكوّنها قبل أن تندرج في سياق التشكيل الفني، وعليه لا يمكن الحديث أبداً عن مطابقة حرفية ومباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف الذاتية والوقائع الفنية المتصلة بسيرة الشخصية الرئيسية في النص، هنالك تداخلات كثيرة، فالوسيط وهو السرد في هذه الحالة، يعيد ترتيب العلاقة بما يوافق العالم الفني الجديد.

يمكن أن نحيل على وقائع خارج نصية استناداً إلى الإشارات المعترف بها كالتواريخ والوثائق والأحداث، لكنّ تلك الوقائع كُيّفت وأُنتجت، لتكوّن عناصر في نظام مغاير، مع أنها ما زالت توحي إذا قُرئت في ضوء مرجعيات محددة بتلك الأحداث والوقائع، ومهما يكن من أمر، فإنه يلزم التأكيد على أن الأهمية في موضوع السيرة الروائية لا تتجه إلى البحث المباشر عن المطابقة بين الشخصية الواقعية وسيرتها والشخصية وقد أصبحت عنصراً في تكوين فني آخر، إنما يظهر الاهتمام بكيفيات الاستثمار ودرجات الاستلهام، ومع الأخذ بالاعتبار الإكراهات والانزياحات التي تلازم كل تحوّل من حالة إلى حالة أخرى، وهي تغييرات يفرضها تداخل أساليب السرد، ونظام الأزمنة، والضمائر، والأسماء والرؤى والمنظورات، فاستعادة تاريخ حياة، تخضع في الغالب لشروط زمن الاستعادة، ووعي المستعيد ووجهة نظره، ومستلزمات التعبير عن ذلك، أكثر مما تخضع لشروط المسار التاريخي الحقيقي لتلك الحياة، ذلك أنه في الأدب لا نكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع خام وإنما بإزاء أحداث تُقدَّم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين، ويتحدّد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه لنا[1]. وذلك يفضي بنا إلى تأكيد أمر المطابقة الكاملة بين الوقائع التاريخية والوقائع النصية في السيرة الروائية مستبعد، ولا يؤدي إلى نتيجة مفيدة لكل من التاريخ والسيرة والرواية.

2. ميثاق السيرة الذاتية وميثاق الرواية.

على خلفية التاريخ الأدبي لكل من الرواية والسيرة يحدد "جورج ماي" علاقات التداخل والتخارج بين هذين النوعين الأدبيين؛ فيذهب إلى أن السيرة قد استثمرت أساليب السرد التي إشاعتها الرواية، ولكن الرواية قد استثمرت بدرجة واضحة السرد المباشر الذي يعتمد على ضمير المتكلم، وهو أسلوب ظهرت بذوره في المذكرات، وسرعان ما دفعت به الرواية إلى مركز الاهتمام، وأصبح جاهزاً لأن يُعاد استخدامه وبتنوّع شديد الثراء في السيرة، وهنا يُلاحظ عمق الاقتباس والملاحقة، لكن الأمر لا يقتصر على ذلك فالرواية والسيرة ربطهما جامع مشترك آخر، وهو أن فصيلة كاملة من الروايات قد حذت حذو السيرة في أن أحداثها تتمركز حول شخصية، والاختلاف فيما إذا كانت الشخصية حقيقية أو خيالية، أو شخصية

الكاتب أو غيره يبدو أقل أهمية، فيما لو تم الأخذ بالاعتبار الخصائص النوعية لكل منهما[2].

فصيلة روايات الشخصية الواحدة تجد نفسها، مهما اعترضتها من صعاب، شديدة القرب إلى السيرة، فكلاهما يعنيان بشخصية مركزية. على ألاَ يُفهم من ذلك أن الرواية إنما هي هذه الفصيلة، إذ أن هذه المماثلات لا تحجب أن الرواية على العموم تتنازعها عدة انتماءات، حدث يؤطّر أفعال الشخصيات، أو شخصيات متضافرة في علاقتها ترفد الحدث بأفعالها، فيما السيرة تقترن بحياة فرد، وعبر منظوره الشخصي تتشكل الحيوات الأخرى. وعلى الرغم مما يمكن عده تمايزاً بينهما، فإن ذلك التمايز لا يخفض من درجة التفاعل المستمر بين الاثنين، وصيغة السرد المباشر إنما هي إحدى الخصائص التي تصلهما. صحيح أن مسار التلقّي يدفع بسلسلة من الاختلافات، من ذلك أن أفق انتظار القارئ يحدّد نوع التلقّي، ففي نهاية الأمر، لا يمكن لأحد أن يخرق قناعات المتلقي، في أن الرواية عمل متخيل، والسيرة وثيقة لها بعد واقعي، ذلك الأفق بما يرتبه من هواجس، يوجه سير القراءة إلى هدف محدّد في أثناء قراءة كل من الرواية والسيرة، وعلى أية حال، لا يمكن تخطي الاستعدادات القرائية للمتلقّي، إنه فيما يخص الرواية يندفع للتماهي مع تجربة خيالية، ولكنه في السيرة مدفوع بفضول معرفة حقيقة ما حصل للآخرين، والخلاف حول درجة استثمار الجانب الشخصي في حياة الروائيين لتكون مغذّيات في نصوصهم ما زال يستأثر بالاهتمام، ويلاقي نوعاً من القبول أحياناً من لدن القراء والنقاد على حد سواء، وهنا لا يمكن إغفال درجات التمويه والتضليل الضرورية في كل فن، تلك الممارسات التنكّرية التي تكتسب شرعيتها لأنها تندرج في سياق فعل إبداعي.

صاغ "ماي"[3] نسق العلاقات الجامع بين الرواية والسيرة الذاتية استناداً إلى درجة حضور أو غياب التجارب الحقيقية في النصوص، وافترض وجود سلّم من الألوان المعبّرة رمزياً عن تلك العلاقات، سلّم تندرج فيه الألوان من البنفسجي إلى الأحمر، ففي الرقعة الأولى البنفسجية توضع الروايات التي يكون حضور شخصية عليها بالروايات التاريخية مثال ذلك "الفرسان الثلاثة" و"الحرب والسلم" وتأتي مباشرة بعد هذه الرقعة رقعة ثانية نيلية اللون نجد فيها الروايات الشخصية أو السيرية التي مدارها تطور شخصية رئيسة، لكن هذه الشخصية الرئيسة بعيدة عن شخصية الكاتب، بعداً يمنعنا من أن نعتبرها صورة منه، ومثال ذلك "أوجيني غرانده" وفي الرقعة الثالثة ذات اللون الأزرق توضع روايات السيرة الذاتية المكتوبة بضمير الغائب، ومدارها على شخصية رئيسة، لكنها بخلاف روايات الرقعة السابقة، تكون الشخصية المركزية هنا صورة للكاتب تكاد تكون مطابقة له، وهنا يمكن

إدراج رواية "مدام بو فاري" بدلالة تأكيد فلوبير بأنه هي، ويمكن أن توضع في الرقعة الرابعة ذات اللون الأخضر رواية السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم، وتصلح رواية "اعترافات فتى العصر" أنموذجاً يبرهن على هذا الشكل من أشكال الرواية، وفي الرقعة الخامسة الصفراء توضع السيرة الذاتية الروائية، وهي لا تنتسب إلى الرواية، إنما تنتسب إلى السيرة الذاتية، وإن شابها لا محالة قسط من الخيال الكبير، كما يلاحظ في كتابات "رستيف" و "بانيول" و "لامارتين".

أما الرقعة السادسة ذات اللون البرتقالي فهي خاصة بالسيرة الذاتية التي يستخدم كاتبها اسماً مستعاراً. كما عمل "أناتول فرانس" في رباعيته "نوزيار" وأخيراً في الرقعة السابعة ذات اللون الأحمر نجد السيرة الذاتية التي تصرح بأسماء أصحابها وتتطرق إلى وقائع مطابقة لما حصل حقيقة في الواقع الذي عاشه كتابها. وأمثلتها كثيرة، إذ تندرج فيها كثير من "قصص الحياة" ، ويمكن إعادة صوغ رقع الألوان المتدرجة التي رمز بها "ماي" إلى مسار التعبير السردي من الروايات التاريخية إذ تتوافر درجة الموضوعية بعيداً عن ذات المؤلف وصولاً إلى السيرة الذاتية الصريحة بالأفعال والأسماء، بواسطة الشكل الآتي:

اللون	البنفسجي	النيلي	الأزرق	الأخضر	الأصفر	البرتقالي	الأحمر
نوع الكتابة	الروايات التاريخية	روايات الشخصية المركزية	روايات السيرة بضمير الغائب	روايات السيرة بضمير المتكلم	السيرة الذاتية الروائية	السيرة الذاتية باسم مستعار	السيرة الذاتية باسم صريح

يلاحظ أن مسار التدرّج المتّجه من اليمين إلى اليسار يأخذ في الاعتبار مجموعة من العناصر، فاتباع المسار من بدايته إلى نهايته يكشف تضاؤلاً لا يخفى للخواص الموضوعية وحضوراً متدرجاً للخصائص الذاتية التي تبلغ أوجها في السيرة الذاتية التي تصرح باسم صاحبها، وكل ما يتّصل به من أفعال، ويتساوق مع كل ذلك استبعاد متدرّج لأساليب السرد غير المباشرة، وحضور متدرج لأساليب السرد المباشرة، سواء أكان ذلك بالكشف التدريجي عن الذات الكاتبة بوصفها المركز الذي تتبلور حوله الأحداث أم بالظهور المتدرج للصيغ التعبيرية المباشرة، إلى ذلك يلاحظ أن مفاصل التداخل الحقيقية بين الرواية والسيرة تنحصر في الرقع الزرقاء والخضراء والصفراء، لكنّ الحد الفاصل بينهما يقع بالضبط بين الرقعتين الخضراء والصفراء، ففي الأولى ما زالت الرواية هي النوع المهيمن، وفي الثانية يغيب النوع الروائي لتظهر "السيرة الذاتية الروائية". أي السيرة التي تستعير كثيراً من مستلزمات الرواية.

تستمد "السيرة الروائية" عناصرها إذن من "الرواية" ومن "السيرة الذاتية". إنها تؤسّس وجودها مجازياً بينهما، ولكن لنقف قبل كل شيء على ما يميز كلاً منهما.

يرى فيليب لوجون بأن السيرة الذاتية: سرد نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك حينما يركّز على حياته الفردية، وعلى تاريخه الشخصي[4]، ويضيف أنه لكي تكون هناك سيرة ذاتية يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والراوي والشخصية، وذلك يتحقّق إما بصورة ضمنية وذلك بالتصريح الواضح أن النص سيرة ذاتية، وهذا شكل أول، والشكل الثاني أن يتقدّم الراوي بجملة التزامات للقارئ بأنه سيتصرّف على أنه المؤلف، بحيث لا يترك تأكيده أي شك في أنه يحيل على المؤلف المثبت اسمه على غلاف الكتاب، أو بصورة جلية وذلك من خلال التطابق الواضح في كل شيء بين الراوي والشخصية، بما في ذلك ـ وهذا أهم ركن ـ أن يكون الراوي هو الشخصية، وهاتان هما الطريقتان للتطابق، وفي الغالب يتم دمج الطريقتين معاً، وهذه البراهين تكون كافية لإبرام عقد بين القارئ والنص يثبت بأن ما يقرأه القارئ هو سيرة ذاتية، وهو ما يصطلح عليه لوجون "ميثاق السيرة الذاتية". وبإزاء هذا الميثاق يصبح من اللازم الإعلان عن "الميثاق الروائي"، أي العقد الذي يضبط مسار تلقّي القارئ ويوجّهه ناحية اعتبار النص رواية، وهنا يقدّم لوجون مظهرين لذلك الميثاق، أولهما: إعلان عدم التطابق بين المؤلف والشخصية في الاسم، وثانيهما: التصريح بالتخيّل، وغالباً ما يكون ذلك من خلال مصطلح "رواية" الذي يعبر عن وظيفة أساسية في اعتبار النص تخيلاً[5].

لا يفترض عدم تطابق الميثاقين تقاطعهما، وعليه لا يمكن أن توضع السيرة الذاتية والرواية في تقاطع، فمن ناحية عامة يصحّ الحديث عن نوع من التوازي الذي لا يتنكّر للتداخل ولا يرفضه، ولا يعده إثماً، ففي كل أثر أدبي سردي ثمة درجة من حضور العنصر الذاتي، سواء تمّ الأمر على مستوى الرؤية والمنظور أو تمّ على مستوى الصيغة والأسلوب، أو تمّ على مستوى مكوّنات المتن السردي، ولكن من المفيد التقيّد الآن بعدم التطابق بين السيرة الذاتية والرواية، دون القول بالتعارض، فلتكن السيرة الذاتية "خبراً" بالمعنى البلاغي، بما يفهم إمكانية التدقيق فيما وراء النص، ولتكن الرواية نوعاً من "الإنشاء" بالمعنى نفسه. إن الإمكانية المنطقية لدمجهما تفضي إلى دمج "الخبر" بـ"الإنشاء" وإنتاج نص خبر ـ إنشائي، هو "السيرة الروائية".

3. استثمار التجربة الذاتية.

نشأت الرواية العربية الحديثة في محضن التجارب الذاتية، سواء أكانت تلك التجارب وقائع وأحداثاً أم سيراً وتاريخاً شخصياً أم تأملات ومواقف فكرية، ومن الطبيعي أن تدمج

هذه المعطيات لحظة التشكيل السردي بالتخيل الروائي الذي هو شرط لازم لأي إنشاء يندرج ضمن النوع، وهذا التأكيد لا يأخذ معناه الدقيق، ولا يكتسب مشروعيته النقدية إلا إذا أخذنا في الاعتبار أن "التجارب الذاتية" بكل تنوعاتها ومكوناتها وعناصرها وأمشاجها الوقائعية أو الفكرية كانت تُستثمر بوصفها مكونات جزئية في بناء عالم متخيل شامل، وتوظّف حينما يعاد إنتاجها طبقاً لمقتضيات ذلك العالم وحاجاته الفنية، فالمادة الذاتية تندمج في المادة التخيلية مشكّلة المتن الذي يؤلف نسيج العمل الروائي، ومع ذلك فإن هذا العالم المجازي لا يتقبل أحياناً كل أجزاء تلك المادة فتظهر أفكار الروائي على لسان الراوي بما يشكّل نوعاً من السرد الكثيف الذي يفصل نسبياً بين الراوي وما يروى ويظهر الراوي بوصفه قناعاً للروائي، ولكنه قناع يفضح أكثر مما يخفي؛ ذلك أن بعض الروائيين يكونون أكثر ميلاً، وهم تحت ضغط تجاربهم الذاتية والفكرية، لخرق السياج الذي يحتمي خلفه الراوي، فتنهار الحواجز بين الروائي والراوي، وتطفو على السطح نبذ من تجارب الروائيين، وشذرات من أفكارهم، وفي حالة كون التجربة شديدة الحضور، يواكب السرد مسارها، ويقدمها بكل تشعباتها.

من الطبيعي أن تتباين درجات الإفادة من تلك التجارب بين روائي وآخر، ففي رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل لا يخفى التطابق بين شخصية بطل الرواية "حامد" وهيكل المؤلف الشاب آنذاك، وبخاصة التأملات الفكرية التي تقتحم مسار السرد، وتعوم فوق الأحداث، وتوافق منظور هيكل الفكري، على أنه لم يمض وقت طويل إلا وقد شاع ما هو أكثر من ذلك، فالمماثلة بين إبراهيم المازني وبطل روايته "إبراهيم الكاتب" كانت مثار تشخيص من النقد، وبعدها بسنوات قليلة أعاد طه حسين جانباً من تجربته في "أديب" في عمل مختلف عن المسار الذاتي المباشر الذي استخدمه في "الأيام" وسرعان ما أقحم توفيق الحكيم، بعد ذلك بقليل المكوّن السيري كمادة في أعماله الروائية، كما هو الأمر في "عصفور من الشرق" و "يوميات نائب في الأرياف" . ومع أن نجيب محفوظ كان يوارب في منح الجانب الذاتي سلطة الإعلان عن نفسه، فإن منظوره الفكري يتغلغل، ويبرز أحياناً، في "الثلاثية" و "أولاد حارتنا" و "اللص والكلاب" و "ثرثرة فوق النيل" و "حب تحت المطر" ، ويفصح عن نفسه كمحصلة للتجربة الإبداعية والذاتية في "أصداء السيرة الذاتية" .

وفي مرحلة لاحقة، وجد كثير من الروائيين العرب في استخدام تجاربهم محاور لرواياتهم قضية تتصل بتكونهم وانتماءاتهم ومعاناتهم ومنافيهم، واختلفت بين روائي وآخر الكيفيات التي أعيد بها بناء تلك التجارب، وعلى العموم فإنها شكلت خلفيات لا يمكن اختزالها بأي معنى من المعاني لدى: جبرا إبراهيم جبرا في "صيادون في شارع ضيق" و" السفينة" و "البحث عن وليد مسعود" ، وسهيل إدريس في "الحي اللاتيني" وصنع الله إبراهيم في "تلك الرائحة" و "نجمة أغسطس" و" وردة" وغالب هلسا في "الروائيين" و "سلطانة" وعبد

الرحمن الربيعي في "الوشم" و"خطوط الطول.. خطوط العرض". وإدوار الخراط في "يا بنات إسكندرية" وعشرات سواهم من الروائيين الأدب العربي الحديث، ولا يمكن إخفاء تلك الأنساغ المتصاعدة في روايات الطيب صالح، وإبراهيم الكوني، وفؤاد التكرلي، وغادة السمان، وأحمد إبراهيم الفقيه، وحنان الشيخ، والطاهر وطار، ونوال السعداوي، وسليم بركات، وإسماعيل فهد إسماعيل، ولطفية الدليمي، وبهاء طاهر، وعبد الرحمن منيف... إلخ.

تكشف هذه اللائحة التي تعرض جانباً من جهود الروائيات والروائيين العرب، بهدف التمثيل وليس الإحصاء الدقيق، أن المكوّن الذاتي مارس حضوراً فاعلاً في المادة الروائية، وأن ذلك المكوّن ظل يزداد حضوراً وبروزاً مع التطور التاريخي والفني للرواية، الأمر الذي أدى إلى ظهور مساحة كبيرة بين ما يمكن اعتباره رواية محضة، وما يمكن اعتباره سيرة ذاتية، آخذين بالاعتبار الخصائص السردية لهذين النوعين الأدبيين، هذه المساحة أُستنبت فيها ضرب جديد من الممارسة السردية المهجنة من مصدرين أساسيين هما الرواية والسيرة الذاتية. وهذا التهجين الذي ركّبت عناصره بنجاح، استأثر باهتمام كثير من الكتاب في الأدب العربي الحديث، فمازجوا ونوّعوا بين المكونات الذاتية والمكونات التخيلية، فأثمرت الملاقحة كتابة جديدة، هي "السيرة الروائية" التي نحاول فيما يأتي الوقوف على بعض نماذجها، في محاولة لالتماس خصائصها السردية والنوعية.

4. السيرة الروائية: الاكتشاف والانتهاك

يعيد محمد شكري في سيرته الروائية "الخبز الحافي"(6) و"الشطار"(7) استكشاف مرحلة من تكوّنه الجسدي والفكري، ويبدو الانهمام في الأول طاغياً، فيما لا يستأثر الآخر إلا بأهمية ثانوية، تكاد تطمسها هيمنة الجسد الذي يشكّل مكوّناً مركزياً في النص، ويقوم محمد شكري بعملية مزدوجة: فهو من جهة يتابع تكونه الجسدي، ومن جهة ثانية يستكشف وظائفه ورموزه وطقوسه وتضاريسه، وتمارس اللغة لعبة استرجاع ذكية، فهي تستحضر وقائع مضت لكنها تعيد إنتاجها وكأنها تقع الآن، وهذه اللعبة لا تخفي أمر الاسترجاع، فوعي محمد شكري المؤلف فيها لا يتطابق معها حينما عاشها طفلاً وشاباً ورجلاً، وهذا لا يستبعد المهارة التي بها تمت عملية الاسترجاع إلى درجة يظهر التماهي كبيراً بين ما هو عليه الآن وما كان، وهذه الحركة المكوكية حول الذات جعلت المؤلف يوظف الأسلوب الروائي وتقنيات السرد الحديثة، وبخاصة المشاهد السردية ـ الحوارية في إضفاء بعد روائي على سيرته، فيظهر من جهة وثائقية أكثر طموحاً من سيرة مباشرة وأقل تطلعاً من رواية، ذلك أنه يستثمر تقنيات السيرة الذاتية والرواية، ولعل ما يلاحظ أن درجة التخيل تؤدّي وظيفة فنية لصالح الجانب الوثائقي السيري، مع أنها مستعارة لتؤدي وظيفة مضادة؛ فالمشاهد المصوغة

صوغاً روائياً تعمّق الإحساس لدى القارئ بواقعية الحدث؛ لأنها تركز على التفاصيل الجزئية والدقيقة في المشهد السردي.

يمارس التخيل وظيفة تقرير الأشياء بدل الإيحاء بها، ومع أن المؤلف يبدي حرصاً لا يخفى في تضاعيف النص على البعد التاريخي لتجربته، ولكنه لا يقع ضحية إغواء التوثيق. إن التجربة ذاتها تسترجع بوصفها مكوناً فنياً مزج بأصل واقعي تدخل فيه المؤلف، فأخضعه لسلسلة من الانكسارات بما يوافق الوسط التخيلي الذي يظهر فيه، ومع أن الارتباك في تسمية النص ظهر واضحاً في القسمين، إذ الأول وصف بأنه "سيرة ذاتية روائية" والثاني "رواية". فإن تكرار الإشارة إلى السمة الروائية يدعم ما أشرنا إليه من توافر للجانب التخيلي، على أن ذلك لا يلغي العنصر السيري في النص الذي هو المدار الأساسي فيه، وأثره في إعطاء صورة مقربة عن الأحداث.

لا ينكر شكري أنه يستعيد ما كان قد عاشه في طفولته، وتلك الاستعادة تخضع لانطباع تلك المرحلة التي تشكلت فيها الصورة، وهو يستعين بالتخيل لتقريب الصورة التي كان قد رآها، وهو يشير إلى ذلك في "الشطّار"، فما إن يزوره المستشرق الياباني "نوتاهارا" الذي يعمل على ترجمة "الخبز الحافي" عام 1995 حتى يطلب إليه أن يرافقه في زيارة الأماكن التي وصفها في "الخبز الحافي". ويقوده شكري من تطوان باتجاه طنجة، وأول ما يشاهدان "الصهريج" الذي وصفه في "الخبز الحافي"، وهنا يفاجأ الياباني قائلاً "في كتابك تصف هذا الصهريج، وما حوله بكثير من الجمال، مع أنه ليس كذلك، ولا يدل على أنه كان جميلاً" وكان رد شكري "هذه هي مهمة الفن: أن نجمّل الحياة في أقبح صورها. إن هذا الصهريج انطبع في ذهن طفولتي جميلاً ولا بد لي من أن أستعيده بنفس الانطباع حتى ولو كان بركة من الوحل، ثم أنني كنت بعيداً عنه زمنياً ومكانياً، عندما وصفته"[8]. رؤية الصهريج من قبل شكري كانت في الأربعينات من القرن العشرين وهو يعيد تركيب تلك الرؤية في مطلع السبعينات حينما كتب "الخبز الحافي"، ويرافق الياباني لرؤية الصهريج في عام 1995 وهو يكتب "الشطّار". الياباني يبحث عن المطابقة فيما شكري لا يحرص كثيراً على ذلك، فهو يعيد إنتاج حياته وتجاربه ومشاهداته كما يعتقد أنها كانت عليه في لحظة تشكلها.

تحتفي سيرة شكري الروائية بالتشرد، وتدمج أحزانه بأفراحه، وتظهر الذات كأنها نهر ينساب في تضاريس وعرة وشاقة، تلتف وتدور ولكنها تتقدم، تخترق الزمان أحياناً، إذ تسبقه، ولكنها سرعان ما تعود وتندرج في مساره الخطي، والنص يخرق بصراحته القاسية كل ضروب المواربة والتقنّع، ويطعن التصورات السائدة عن التكوّن الذاتي للفرد وجسده، تلك التصورات التي تختزله في الغالب إلى مكون شفاف وأثيري، وفي تضاعيف الأحداث

التي يكون مدارها الراوي ـ الروائي، ومع مرور الزمن يلاحظ تطور المنظور الذاتي للعالم الذي تحرك فيه الشخصية الرئيسة شخصية المؤلف، وهو ينقب، متسلحاً بالرغبة الساخرة، ولذة الاكتشاف، في الطبقات المنسية والمهملة والمسكوت عنها في تاريخ حياته وجسده وعلاقاته الاجتماعية، على أن الفكاهة المرة، والنقد الجذري التهكمي، لم يكونا حكراً على مسيرة محمد شكري الروائية وحدها، إنما في "بيضة النعامة"[9] انجز رؤوف مسعد سيرة روائية انتهاكية، ثمة أفعال انتهاكية تنتظم النص من أوله، إذ يفتتح بممارسة جنسية شاذة تدل على انتهاك عرف أخلاقي، ويختتم بمشهد العودة إلى الطبيعة في بكارتها الأولى، وهو انتهاك للثقافة. وبين الافتتاح والختام، يكوّن نص "بيضة النعامة" نفسه في تعارض بنائي وأسلوبي ودلالي مع قواعد النوع الروائي والنوع السيري، لكنه ينتزع من خضم تلك التعارضات هويته النصية بوصفه سيرة روائية.

يتمثل الخروج على النوع الروائي بتهشيم متقصد للبناء التقليدي، ومساراته الزمنية والمكانية، ولطرائق السرد الشائعة التي تحلّ محلّها باقة متنوعة من المستندات الشخصية كالمذكرات والسيرة والمدوّنات الذاتية والتجارب والأسفار والرحلات، وكل هذه المكوّنات تندرج في النص بلا نظام، لكنها تضفي عليه تنوعاً باهراً، فالتقدم والارتداد وقوة الاستكشاف، والانعطافات الحسية الغنية، والعلاقات الجنسية التي تعرض بلا مواربة، تتناثر هنا وهناك، وجميعها أفعال انتهاكية جريئة، يعاد إنتاجها بوصفها عناصر من سيرة ذاتية استكملت شروطها التاريخية، وأنجزت ذاتها في الزمان، ولم يعد الخداع ممكناً في عرضها طبقاً لشروط الأعراف الاجتماعية. ويحوم السرد سواء أكان وثيقة شخصية أم تخيلاً متصلاً بتجربة ما، حول الجسد الذي يمارس فعله الملهم في نظم كل الأحداث والوقائع، فالجسد الذي يمارس الاكتشاف أو ينتظره يفضح التواطؤ الأخلاقي حوله، ويطمح إلى حرية لا خداع فيها، يريد الجسد أن ينتهك العبودية المفروضة عليه، وكل الأطر والحواجز التي تؤطره وتحتجزه وتختزله إلى عورة، والنص سعياً لتحقيق هذا الهدف ينتهك كل المحرمات التي تحول دون ذلك، بما فيها السرد التقليدي الذي يتحرّج من الاقتراب إلى حالة الجسد الإنسانية، فيهمّشه إلى أوجاع عاطفية ووجدانية وانفعالية، وهنالك خروج على السيرة بوصفها تجربة اعتبارية.

دار نص "بيضة النعامة" حول التجربة الذاتية لرؤوف مسعد، التي تعرض بلا ادعاء ولا غواية آيديولوجية، يريد المؤلف أن يبحث في مشكلة الجسد، وذلك يقتضي كتابة تاريخ روائي لجسده هو الذي يكون حضوره مهيمناً منذ الطفولة، في المنفى، وفي السجون، والكتابة عن الجسد واكتشافه في ضوء خبرة مغايرة للأعراف القائمة أمر يدرج هو ذاته ضمن الانتهاك، وإلى ذلك يشير المؤلف بوضوح في تصدير الكتاب، حينما يسخر قائلا إنه يقترف

خطيئة إخراج هذا النص إلى الوجود، الذي قد يضعه تحت طائلة مسؤولية جنائية باعتباره "كتابة إبداعية إيروتيكية"[10].

في هذا النص يتوحّد الراوي مع الشخصية التي هي المؤلف، فيظهر الثلاثة في كل واحد بحثاً عن الطبيعة الغامضة والمتموجة والوعرة للجسد، إلى درجة يمكن تجاوزاً القول فيها إن "بيضة النعامة" سيرة جسد. تتضاءل الأشياء في العالم إلا بما لها علاقة بالجسد، وتظهر ممارساته المثلية أو السوية بوصفها جزءاً من تاريخية وجوده الطبيعي، ليس ثمة حرج إذ لا خوف ولا مواربة، والنص يطوّر تمجيداً متصاعداً لمبدأ اللذة، وتبجيلاً للمتعة، وهو لا يخوض جدلاً حول ذلك، ولا يعرض حججاً، إنما ينهمك بالفعل الجسدي، وكأن الجسد يكتب تجربته ويمحوها ويعيد كتابتها، ولهذا فالنص لا يوقر الذاكرة، ولا يعطي أهمية تذكر لثقافة اجتماعية ترسبت فيها ضغوط قاهرة وقامعة، يتفكّه بسخرية من ذلك، إذ يطرح فعل الجسد في عنفوانه المتنوّع.

طرح النص حلاً لمشكلة الجسد وهو الطبيعة. وهذا الحل لا يفهم إلا في ضوء مشكلة الجسد منذ بدايتها، حيث الثقافة الكنسية التي لها منظورها الخاص لتلك المشكلة، وهكذا يعلن الجسد تمرّده على "ثقافة الكنيسة" وعلى الثقافة الأوسع التي تحتضنها، هذا الأمر يحتاج إلى انتهاك مستمر يواظب النص على الإعلاء من شأنه، ويجعله هدفا من أهدافه، وحالما يخرج رؤوف مسعد من سيطرة الأسرة الكنسية، حتى يجد نفسه في نزاع مع أسرة الثقافة التقليدية، ومهما تنوعت التجارب وتعدّدت، فالحلم يقوده في نهاية المطاف إلى الطبيعة حيث لا ثقافة تضمر في تضاعيفها إقصاء للجسد، وهنالك في جبل اسمه امرأة، يقال له "جبل مره" تقوده الفتيات، عذراوات الطبيعة، إلى الدرب الذي كان قد ضيعه، وعلى سفح ذلك الجبل يمارس فعله الإنساني: الحب والكتابة. هاتان السيرتان الروائيتان لمحمد شكري ورؤوف مسعد، يمكن النظر إليهما بوصفهما نصين ينتهكان فعلاً العرف الموروث الذي يرى في وصف التجربة الجسدية الذاتية قضية اعتبارية تتصل بفعل رمزي وهو استرجاع تكوّن الذات في ضوء وعي مغاير لما كانت عليه الذات في رحلة تدرجها الزمني، وذلك ما سنقف عليه في الفقرة الآتية استناداً إلى نجيب محفوظ وحنا مينه.

5. أصداء ذاتية وبقايا صور.

اقترح نجيب محفوظ في "أصداء السيرة الذاتية"[11] نمطاً جديداً من الكتابة السيرية، لا يستجيب لقواعد الفن المعهودة، يغيب التدرّج التاريخي، ويختفي البعد الذاتي الذي تمثله تقليدياً في السيرة الذاتية الشخصية الفردية وهي تعرض تجربتها الفعلية والوجدانية والفكرية، وتتناثر عناصر السياق الذي ينتظم والوقائع والأحداث، وذلك يفضي إلى تشظّي مكونات

التجربة في الزمان والمكان، ذلك التشظّي يأخذ شكل شذرات لا يضمها نسق محدد، ومع أن العنوان "أصداء السيرة الذاتية" يدفع القارئ إلى اصطناع أفق انتظار خاص بأنه سيتعرّف إلى نبذ من التجارب والمواقف والآراء المتصلة بالمؤلف إلا أن نجيب محفوظ يفصل بين موحيات العنوان وتوجيهاته وجملة الإشارات التي يتضمنها النص، إلى درجة يصعب فيها اختراق الحجب المحيطة بشخصية المؤلف، ذلك أنه يلجأ إلى المواربة والترميز والإيحاء، ولا يميل إلى التقرير والإحالة، ومعلوم أن شحن التخيل، والتعمية على البعد الذاتي ـ الوقائعي يبعد فن السيرة الذاتية عن أهم قواعده، وهي استثمار تجربة شخص ما، وعرضها سردياً، وهنا ينبغي التريث إزاء كلمة "أصداء" الواردة في العنوان، فوظيفتها مزدوجة، إذ هي من جهة أولى تخفّف من درجة التصريح، بأن ما سيتضمنه النص سيرة ذاتية، ولكن هذا لا يعني أنها لا توحي بأن النص ليس سيرة ذاتية، ومن جهة ثانية فإنها تمارس فصلاً رمزياً بين ما يمكن توقّعه من أحداث مباشرة وأخرى غير مباشرة، وفي الأخير فإن ما ينتظره القارئ هو "أصداء" لوقائع، وليس الوقائع ذاتها. وبذلك يترتب تسلسل الأحداث باعتبارها أحداثاً من الدرجة الثانية في التصريح، فالمؤلف لا يريد الوقوف على أحداث الدرجة الأولى، إنه مهموم بأصداء تلك الأحداث، وهذا الاختيار غاية في الأهمية لأنه يبذر تنازعاً وتعارضاً داخل النسيج الدلالي للنص، فالوجه الأول لذلك التعارض يتجه إلى أن النص متصل بوقائع حياة المؤلف، وعليه فللقارئ كامل الحق في تلقي النص باعتباره سيرة ذاتية غير مباشرة إنما جملة أصداء، والوجه الثاني يتجه إلى دفع النص إلى مضمار التخيل الروائي الذي لنجيب محفوظ فيه دور لا يختلف عليه.

تغذّى نص "أصداء السيرة الذاتية" من هذه التعارضات الدلالية، وينطلق بوصفه نصاً سردياً في مجاز خيالي ذاتي خصب، وكلّ من التجربة والتخيل تزودان النص بإمكانات إيحائية كثيرة، لأن التنافذ فيه مفتوح على مغذّيين أساسيين هما: السيرة الذاتية والتخيل الروائي، وعلى هذا فإن مصطلح "السيرة الروائية" ينطبق عليه، ويعبر عن سلسلة الأمشاج التي يتركب منها. يتكون متن النص من 225 فقرة مرقمة، ولا تخضع تلك الفقرات إلى علاقات منطقية أو سببية، إنما يأتي تنفيذها دون ترتيب، فتربطها علاقات سردية، بحيث أن البحث عن صلة في النسيج الداخلي بين الفقرات لا يظهر، ولكن المناخ التأملي التجريدي سيكون حاضناً يحل محل السياق المتدرج. وبسبب كل هذا نفضل أن نصطلح على تلك الفقرات بـ "الشذرات" مستحضرين في الذهن "الشذرات الفلسفية" التي دشنت لظهور نمط من التفكير الفلسفي في العصور القديمة، فتلك الشذرات كانت في غالبها تأملات فكرية تأخذ أحياناً شكلاً عملياً محسوساً، وأحياناً شكلاً تجريدياً مطلقاً، ومن خلالها تبث جملة الآراء والمواقف والانطباعات والتجارب والرؤى، و"شذرات" نجيب محفوظ تتضمن كل

هذا، وربما يكون الانتقال المتدرّج من الحسي الملموس إلى المجرد هو المظهر الوحيد الذي يمكن تلمسه في هذا النص، فالشذرة الأولى، التي يمكن اعتبارها أول مفاتيح النص، تلمح إلى طفولة المؤلف، وهو دون السابعة، ويرجح أن الإشارة تتصل بثورة 1919 في مصر التي بالمقارنة مع ميلاد الكاتب، تكون الحدث الذي يرجّح أن المؤلف يقصده في استهلال النص.

بعد أن تنتهي هذه الشذرة يجري تجاوز البعد الذاتي، لكن دون التعالي على الأحداث الملموسة التي منها ذكريات متقطعة عن زيارات عائلية ولقاءات وحوارات وذكريات وهموم ذاتية أو جماعية. وكلما تقدمنا في قراءة الشذرات تزداد شحنة التجريد، وفي الشذرة العاشرة يرد على لسان الحكيم ـ وهو صديق الراوي ـ قوله "ما الحب إلا تدريب ينتفع به ذوو الحظ من الواصلين". وفي الشذرة الثالثة عشرة يقول الحكيم "قسوة الذاكرة تتجلى في التذكر كما تتجلى في النسيان". ويغيب الحكيم، فيما يكون السرد مباشراً بضمير المتكلم ولكنه يعاود الظهور هنا وهناك، إلا أن الشذرة رقم (120) تحمل عنواناً لافتاً للنظر "عبد ربه التائه".

وسيتوالى ظهوره في معظم شذرات المئة الباقيات، ولا يمكن إخفاء التماهي بين الراوي الذي كان شديد الحضور إلى الشذرة 120 وانحساره بعد ذلك، واندماجه رمزياً بشخصية "عبد ربه التائه". ويحسن إيراد هذه الشذرة المفصلية في النص "كان أول ظهور الشيخ عبد ربه في حينا حين سمع وهو ينادي "ولد تائه يا أولاد الحلال" ولما سئل عن أوصاف الولد المفقود، قال" فقدته منذ أكثر من سبعين عاماً فغابت عني جميع أوصافه "تعرفت بعبد ربه وكنا نلقاه في الطريق والمقهى أو الكهف، وفي كهوف الصحراء يجتمع بالأصحاب حيث ترمي بهم فرحة المناجاة في غيبوبة النشوات، فحقّ عليهم أن يوصفوا بالسكارى وأن يسمى كهفهم الخمارة. ومنذ عرفته داومت على لقائه ما وسعني الوقت وأذن لي الفراغ، وأن في صحبته مسرة وفي كلامه متعة، وإن استعصى على العقل أحياناً". يظهر الشيخ عبد ربه التائه في منتصف النص تقريباً باحثاً عن طفولته التي غادرها منذ سبعين عاماً، وسيستأثر بأهمية استثنائية في القسم الثاني من النص، ولا يخفي الراوي مداومته لقاء الشيخ، ومسرّة صحبته والمتعة التي يثيرها كلامه، ومن المهم الإشارة إلى أن ذلك الكلام قد "يستعصي على العقل أحياناً". فعلاً، فإن الشذرات الحكمية والوعظية التي ستتردّد على لسان الشيخ ستكون تجريدية في الغالب. إن الشيخ لا يظل قناعا للراوي، إنما الراوي يتماهى معه، ويتحوّل السرد شيئاً فشيئاً إلى سرد موضوعي غير مباشر.

يغيب الكلام المباشر والراوي الذي يعلن عن وجوده وانطباعاته، ويظهر الشيخ الحكيم بشذراته المكثفة الموجزة التي تعد ذخيرة تجارب تعرض بشكل تجريدي على أنها تأملات تستعصي على العقل أحياناً، ولا يغيب عن بالنا أن النص سيكون موزعاً بين الراوي والشيخ

والمؤلف. ولكننا نرجّح أنه في القسم الثاني من النص سيندمج هؤلاء الثلاثة، فالشيخ هو الراوي وهو المؤلف، ما أشد الشبه بين الشيخ وبعض الشخصيات التي ظهرت في "ملحمة الحرافيش" و"أولاد حارتنا"! ماأقرب أن يكون الشيخ قناعاً لنجيب محفوظ! ومن الملاحظ أن اسمه المركب يعتبر مثار فضول للبحث، إنه الشيخ الضال منذ سبعين عاماً، أيكون حقاً هو نجيب محفوظ الذي لم تمكث في ذاكرته ـ في تضاعيف هذا النص ـ إلا الذكرى التي أشار إليها في الشذرة الأولى، فغادر طفولته إلى الآن، وأصبح شيخاً تائهاً يبحث عن حقيقة يعرف أنها غير موجودة؟

وفي "بقايا صور" يقف حنا مينه على طفولته القروية قبل مرحلة الوعي، وضمن إطار التشرّد الأسري يظهر الراوي ـ الطفل وهو يلتقط أو يعيد التقاط وقائع علقت في ذاكرته، وثُبتت بوصفها صوراً تشكل جزءاً منها، ويصرّح حنا مينه بذلك كاشفاً آلية تكون سيرته الروائية: "إن بقايا صور ستغدو، في الوعي الذي نما بنمو العمر، صوراً شبه كاملة الآن، قد يظل فيها بعض الفجوات، وقد تستعين المخيلة ببعض المسموع من الأهل لتظهير طرف مكمل من هذه الصورة أو تلك، ولكن الأشياء تصبح في الضوء، مستخرجة بجهد الاسترجاع من قاع بئر قديمة، معتمة، لذاكرة رسخت الأحداث فيها، على طفولتها، كأنما هذه الأحداث القاسية قد حفرت بسكين الشقاء المتصل لأسرة يعصف بها الإعصار من كل جانب، وهي تدور في الدوامة الزوبعية، كسفينة شراعية قطعت مرساتها، وانكسرت دفتها، فتخبطت في الموج العاصف بغير قيادة، أو بوجود قيادة مع ربان غير مؤهل لأن يكون رباناً، أو أنه لا يبالي أن يكون، لأنه حرم مزية التقدير والتدبير، ولم يحس أنه يحمل مسؤوليتهما أساساً (=الإشارة إلى قصور دور الأب). أنا لا أزعم أن سفينة عائلتنا وحدها التي عرفت هذا التخبّط في لجّة بحر الفقر الكبير، ولكنها، بسبب من لا مبالاة ربانها، كانت أشدها اضطراباً في مصطرع النوء وأسرعها إلى الضياع في اللجّة، وقد ضاعت فعلاً، وحين سيكتب لها أن تعود إلى الشاطئ، ستكون قد فقدت بعض أفرادها برغم أنها كانت لا تزال في الصفحات الأولى من سفر التيه الذي عاشته"[12].

ما اصطلح عليه حنا مينه بـ"سفر التيه" هو الذي سيكون مادة "بقايا صور". ومن الواضح أن الراوي الذي يعدّ الشخصية الأساسية في النص، وهو المؤلف في قناع سردي، يعزو ذلك التشرد والضياع والتخبط إلى عجز الأب وقصوره في حماية الأسرة، ولكن الراوي يظهر أكثر رحمة بأبيه من الراوي في "الخبز الحافي" ففيما ترفرف في نص محمد شكري صورة الأب المجرم الذي قتل ابنه الصغير، ورغبة الراوي الصريحة في الانتقام، فإن الراوي في "بقايا صور" لا يتردد أحياناً في البحث عن أعذار لأبيه، على الرغم من معرفته بأنه أسير "الثالوث المصائبي" إذ "يشرب حيثما تسنى له، ويسكر كلما شرب، وينام في أي

مكان، ولو في الفلاة أو الخمارة تاركاً نفسه وما معه لرحمة المارة والعابثين والمخمورين"[13] ، وبما أن الراوي يحمّل أباه كل مصائب الأسرة، فإنه عكس ما ظهر في "الخبز الحافي" "لا يتقصّد أن يقود أسرته إلى ذلك فهو "يرحل وكلّهُ قصد أن يعود كما رحل ممارساً كل مشاعر الزوج والأب، وكل مسؤوليته تجاههما، ولكنه بنفس القصد، والأصح دونه، ينسى كل ذلك، كأنما هو ليس زوجاً ولا أباً. يعيش، في أي مكان، كما في كل مكان، يسكر وينام، كما لو أنه في بيته، وكما لو أنه بلا بيت. ينسى طوال غيبته، ما كان قبل الغيبة، يفقد بطريقة ما، ذاكرته، يحيا فقدان الشعور بالمسؤولية كما كان يحيا الشعور بالمسؤولية قبله"[14].

ويبدو أن هذه الأحكام التي يصدرها الراوي على أبيه، ستكون مثار قلق شخصي بالنسبة إليه، فهو لا يريد تركيب صورة سوداء له، على غرار صورة الأب في "الخبز الحافي" التي تتنامى في "الشطار" وتصبح هاجساً مقلقاً للراوي، وعلى هذا، فإنه قرب خاتمة النص تقريباً، يعود لتصفية موقفه النهائي "وإني لأغفر لوالدي كثيراً من الأذى الذي ألحقه بنا بسبب من هذه اللامبالاة تجاه الحياة التي كان يظهرها. ولست ألومه على شبقه المرضي، ما دام ليس مسؤولاً عنه، ولا على سكره، هو الذي في السكر كان يغرق تعاسات دنياه، لكنني كطفل، ما كنت قادراً على فهم ذلك، وكان احتجاج أمي عليه هو احتجاجي، ثم صار الاحتجاج ألماً وقرفاً وعجزاً في آن"[15].

في النهاية من الواضح أن الراوي يرغب بتسوية الأمر، فيدرج سلوك الأب في سياق الشقاء العام الذي ضرب الأسرة كالإعصار المدمر؛ فالراوي هنا لا يطور موقفاً عدائياً، لا يريد أن يكون قطباً مضاداً للأب كما هو الحال في نص محمد شكري، هذا الأمر بحد ذاته يدفعه لتخفيف العبء عن كاهل الأب، الذي لا يشكل حضوره أو غيابه في سياق الأحداث أمراً مهماً، فالتراسل يتركز بين الطفل ـ الراوي وأمه وأخواته، إن شقاء الأم، بفعل وجودها مع الطفل، وحيرتها وعطفها وترددها ومهادنتها وحسن طويتها إلى جانب كونها ذخيرة حكايات، تستأثر كثيراً باهتمام الطفل وهو يروي، إن معظم بقايا الصور التي يسترجعها الراوي تتصل بالأم المعذبة. لا غرابة أن يظهر إهداء حنا مينه في مقدمة النص "إلى مريانا ميخائيل زكور، أمي". الإهداء مفتاح للولوج إلى عالم النص، وصورة الأم المشعة تفسر أهمية الإهداء ووظيفته.

يتميز الراوي في "بقايا صور" بأنه راو اندماجي، لا يجعل من فرديته هاجساً يشغله، فأسلوب السرد المباشر الذي يقوم على استخدام متنوع لضمير المتكلم في السير الروائية العربية، يختفي وتظهر صيغة واحدة فقط من بين صيغه وهي ضمير المتكلم بصيغة الجمع، وهذا أمر له دلالته، فالراوي لا يعنى بذاته، إنما ينصرف اهتمامه إلى تصوير أسرته، إنه

يذوب في كيان الأسرة، ويتحدث باسمها، ويستعيد تجربتها بعيداً عن ي نزوع نرجسي، إنه لا يشكل أبدا محورا أساسيا في تلك التجربة، لا يقف على أفعاله غلا في أقل درجة، لا يعنى بتطوراته النفسية والجسدية إلا بشكل عابر وثانوي أي نزوع نرجسي، إنه لا يشكل أبداً محوراً أساسياً في تلك التجربة، لا يقف على أفعاله إلا في أقل درجة، لا يعنى بتطوراته النفسية والجسدية إلا بشكل عابر وثانوي وفي سياق غير مقصود لذاته، إنه غير ميال للتعليل لأنه لم يبلغ مرحلة تمكّنه من ذلك، تعرض أفعال الآخرين وتجاربهم ومواقفهم على شاشة ذاكرته بوصفها "بقايا صور".

في الغالب لا يميل حنا مينه إلى إسقاط وعيه الحالي على تجربته الأسرية، لا يريد أن يجعل ذلك موضوعا للتحليل والإسقاط والتأويل، وفي مرات قليلة يتدخل، ولكن دون تورط، إنما بشفافية عابرة، من ذلك مثلاً إشارته الموجزة لموضوع الجنس، الذي لا تظهر له أهمية في النص، فهو لا يخفي كرهه للتهتك الجنسي و"مقت مقترفيه. لقد أردت الأشياء شاعرية، سامية دائماً لا بدافع أخلاقي متزمت، بل بفعل رومانتيكية شفافة جبلت عليها، رومانتيكية ترى في الجنس، في أقصى شبقه ممارسة إنسانية رفيعة، وتغضب حتى الصراخ، أن تنحط هذه الممارسة فتصبح ابتذالية كريهة"[16].

يعلن حنا مينه وجهة نظره الواعية بهذا الموقف، ويبدو تغييب موضوع الجنس واستبعاده، وكأنه نوع من الانتهاك للاحتفاء به كما ظهر في "بيضة النعامة" و"الخبز الحافي" و"الشطار"، ويغالبه أسى في مكان آخر، لأنه في طفولته لم يكن يصلح لشيء، لأن أحداً لا يقبل أن يستخدمه كما حصل لشقيقاته اللواتي عملن خادمات، الإحساس بأنه يقتات من تعبهن الجسدي، يؤرقه أنه تعلم على حساب جهلهن، يقول "كنت أقتات من جسد أخواتي، من طفولتهن من حريتهن، وإنني تعلمت القراءة والكتابة، في الصفوف الابتدائية الوحيدة. من جهلهن، وظني أنهن لن يقرأن هذه الكلمات أبداً لأنهن أميات، ولأن أحداً لن يتطوع كي يقرأها لهن"[17]. إن مثل هذه الإشارات قليلة، ويظهر وكأن الراوي مدفوع بإحساس خفي بالذنب لأن الآخرين من أسرته قدموا أكثر منه، هذا أمر قد يفسر لنا أيضاً عزوفه عن تسليط الضوء على نفسه، وهو أمر جعله كائناً اندماجياً لا يرغب بالإعلان عن فرديته.

تطّرد أحداث النص في تسلسل خطي متصاعد، ولا يوجد ميل للعودة إلى الوقوف على أحداث تجاوزها سياق وقوع الأحداث. ولا لاستباق أحداث لم تقع بعد، إلا في حالات نادرة لا تخلخل ذلك النظام المتدرج، كما لاحظنا في "أصداء السيرة الذاتية". وهذ النسق التقليدي الشائع في السيرة الذاتية والرواية يوافق الطابع الانسيابي والجبري والمهادن للشخصيات الأساسية في النص، ذلك أن الشخصيات عموماً مستكينة ومسوقة بإرادة قدرية،

وكأن الخلق الفني لم يتدخل في صياغتها، الأب في غيابه وحضوره، في خسائره المتلاحقة، وإهماله ولا أباليته، والأم في استكانتها وقبولها الأمر الواقع وعطفها حتى على الأرامل من عشيقات زوجها، الأخوات الصاغرات الخادمات، والطفل الذي لا يملك إلا الذاكرة، جميعهم محكومون بإرادة غامضة تسيرهم حيث شاءت، مرة إلى أعمال السخرة، وأخرى إلى التشرد والضياع والجوع والارتحال، وحدها الأرملة "زنوبة" تخرق هذا السلوك، وتظهر كشخصية فاعلة في تقلبها ومزاجها ورغباتها وشفقتها، ونهاية حياتها التي اختارتها لتغير كل التوازنات والتواطؤات القائمة في مجتمع النص، وبسبب ذلك تقرر أسرة الراوي الهجرة إلى المدينة حيث يختتم هذا الجزء من السيرة الروائية. ومن الواضح أن الأرملة ـ الغانية، بفعلها الذي تقتل فيه ستغير كل نظام العلاقات السائدة آنذاك. يفتح الأفق بعد ذلك على "صور" أخرى تعرض في نصوص لاحقة.

يدمج الراوي في ذاكرته مكونين رئيسيين يشكلان متن النص، أولهما ما يروى إليه، وما يسمعه من خلال وسطاء، وما تضيفه مخيلته إلى ذلك وبخاصة مرويات الأم الخرافية والأسطورية والدينية والتاريخية، وهذا المكون يشكل جانباً كبيراً من الفصول الأولى من النص. وتظهر مرويات الأم وكأنها مغالبة للقهر والإذلال، ومعادل للإخفاق الأسري والاجتماعي، يبرهن ذلك أن الأم أحياناً تمضي في مروياتها وكأنها تروي لنفسها، وحول الموقد، وسط زمهرير الشتاء، ووسط عواء الكلاب وبنات آوى، وصرير الريح والعواصف الممطرة إذ الجوع والخوف والتحفز، تبدأ الأم حكاياتها، إنها مدفوعة بأحاسيس دفينة لإعادة التوتر، إلى نفسها وأطفالها في ظل غياب مستمر لزوجها، من أجل ذلك (كانت تبذل جهداً في حملنا على السهر. تغرينا: "الليلة سأحكي لكم عن الشاطر حسن" ومنذ هبوط الليل نغلق الباب، ونضع وراءه جذع شجرة التوت، وبعد أن نتناول ما لدينا من طعام تجلس الوالدة على حصير أمام الموقد ونحن حولها وتشرع في سرد حكاياتها. كنا نعدها إلا ننام. الشقيقات يحاولن ذلك. وعلى صوت المطر، ووهج النار، وعالم الحكايات الساحر، تشرع الأخوات بالتثاؤب، ثم تنطبق الجفون، وفي منتصف الحكاية نكون قد نمنا، وتجد أنها تحكي لنفسها. كانت تنبهنا، تنذرنا بألا تحكي لنا شيئا بعد الليلة، فنفتح عيوننا، نلتقط عبارة أو عبارتين وبعدها يلتوي رأس على الكتف، ثم آخر ثم آخر، ومن جديد تكتشف أننا نمنا، وأنها تحكي لنفسها. كان سهرنا معها يعطيها بعض الشجاعة في مواجهة خوف يتمطى عبر الحقول، يزأر مع الريح، يندس في المطر والظلمة ويزحف صامتا كالهول فتلتقطه حواسها، وتتيقظ مجفلة، متوقعة في كل لحظة أن تسمع نقباً في الجدار أو طرقاً على الباب"[(18)].

هذه المرويات تشكل ذخيرة سردية في ذاكرة الراوي، يتمعن فيها، تلهب خياله، تقرّبه إلى عالم المرأة ـ الأم، وتبعده عن عالم الرجل ـ الأب، فيجد نفسه مندمجاً في أسرته

الأنثوية التي يشكّل حضور الأب فيها مظهراً طارئاً وزائلاً وغير فاعل، فقد كان منذ البدء "الطفل الوحيد والأثير في العائلة". الراوي لا يُظهر أبداً تمرداً من أي نوع ما، هنالك استبعاد كامل لكل التوترات التي ترافق نشأة الطفل الذكر، إن مصادر تخيلاته أنثوية، والإطار الأسري الذي يحتويه نسائي، والأفق العام لحياته متأثر في هذا المناخ، وهو يتقبّل كلّ ذلك بوصفه قدراً لا شأن له به.

أما المكوّن الثاني لمتن النص، فالمشاهدات والملاحظات والتجارب الأسرية البسيطة التي تستأثر باهتمام الراوي، وهي وقائع تنضّد متسلسلة وتُنظّم في إطار الارتحال الدائم للأسرة، ويبدو الجانب الوقائعي فيها واضحاً، إنها توثيق للتجربة الكلية للأسرة، وإعطاء تلك التجربة بعداً واقعياً وحقيقياً، وتندرج في هذا السياق تنقل الأسرة بين "السويدية" و"اللاذقية" و"الاسكندرونة" والقرى التي تمرّ بها العائلة أو تستوطنها بعض الوقت، وتصحيح تاريخ ولادة الراوي ومسقط رأسه، وأعمال الأب الخاسرة وتهوراته، وعمل أخواته كخادمات، وأفعال الراوي الطفل وألعابه البيتية، كل ذلك يقوم على خلفية من الصراعات والأزمات الاجتماعية بين الفلاحين الفقراء والأسياد مالكي الأرض والمال والسلطة. وفي "المستنقع" و"القطاف" يستكمل حنا مينه سيرته الروائية، إذ تنفتح أبواب العالم الخارجي أمام الصبي في "بقايا صور".

6. إمكانات متنوعة: التخيل والتنكّر.

توظف السيرة الروائية الإمكانات المتنوعة واللانهائية التي تقدّمها أحيانا السيرة والرواية، ففي "خلسات الكرى" يقدّم جمال الغيطاني تنويعاً متفرداً يدمج بين السيرة والرواية، ولكنه دمج يذكّر دائماً بالأصول والموارد التي تركّب منها متن النص، ذلك أن المؤلف يحافظ على الوقائع التي تكون مثار اهتمامه، ولا يريد لها أن تذوب في منظومة التخيل الروائية. والغيطاني لا يقدم سيرة بالمعنى الشائع، إنه ينتخب تجارب ومشاهدات وعلاقات، يكون الطرف الآخر فيها امرأة، مَلكتْ عليه أحاسيسه وجذبته إلى مدارها، وتغطّي التجارب عمر المؤلف ولا يجمعها إلا سياق واحد هو ذهوله وإحساسه بالمباغتة بازاء نسوة يخترق حضورهن سكونه، نسوة يتعالين على الزمن والتاريخ والمكان، نسوة يتّصلن بسلالة رفيعة: الجمال الذي يبعث الذهول والحيرة. ويمزج الغيطاني بين الوقائع والرغبات، وبين الأماني والتوقعات، وبين ما كان ينبغي أن يكون، وإذا انتظمت تجاربه في خيط متدرّج فإن النصّ يصبح سيرة موضوعها الحب والعلاقة بالمرأة وقد شحنت بالتخيل الذي لا يقطعها عن أصلها. إذ يعيد الغيطاني ترتيب علاقته بالمرأة مكتفياً في الغالب بالوصف وملذاته، وتؤرقه الأفعال المؤجّلة، فيتمزّق الراوي المؤلف بين ما تحقق، وما كان ينبغي تحقيقه، ومحور مدونته كما يقول: أن يقصّ ما تمنّى أن يكون لا ما كان بالفعل، وهو مورد تفاصيل رؤيته وتوقعاته[19].

في هذه السيرة الروائية ثمة نساء يظهرن فجأة في المطارات والمحطات والقطارات والطرق والأزقة والبيوت، ينتظرن على المقاعد، أو يتكئن على النوافذ، أو يتهادين ماشيات، في طليطلة، والقاهرة، وسمرقند وبغداد، واسطنبول، وموريليا، وموسكو، وحيثما يظهرن يتعلق بهن الراوي الذي يُؤخذ بحضورهن، فيوقف مسار الأحداث، وتنشط أحاسيسه وانفعالاته في التعبير عما لا يستطيع قوله، تُدخله الحالة فوراً في ذهول عجيب، فتشغله التكوينات الجسدية، يدقّق في التفاصيل، ويستعين بخبرته كمتخصّص في نقوش السجاد وتصاميمه، ويتحوّل التكوين الأنثوي إلى منظر مفعم بعالم المتعة واللذة والشوق، وهنا ينشط الوصف، فيما يستأثر الإخبار السردي بالاهتمام عند المؤلف حينما يقدم ملابسات اللقاء، وظروفه، والرغبة المؤجلة تستحوذ على اهتمامه، إنه كثيراً ما يصرّح بأنه لا يستطيع تجاوز حدود التمني إلى الفعل، ويلجأ في مرات قليلة إلى ربط حالات ذهوله بعضها ببعض، فتذكره امرأة بأخرى.

ومع أن النص يُقطّع إلى عنوانات معبّرة عن حالات أو نساء بعينهن، فإن وجود الراوي ـ المؤلف واضح، إنه جمال الغيطاني الذي يعلن عن وجوده بلا مواربة ولا تنكّر، فهو يشير إلى كتبه، كلما وجد ذلك ضرورياً، فالتجارب التي لا يتمهّل بوصفها، يحيل عليها في كتبه السابقة، وأحياناً يعدُ أنه سيعود إليها في مدونات أخرى، كل تجربة تتأرجح بين بعدها الرغبوي الحسي المتفجّر وبُعدها التأملي الصوفي، مسار الرغبة ينتهي غالباً بنهاية مقفلة، فيما ينفتح مسار التأمل، فيتحوّل النص إلى مناجاة داخلية شفافة تتوسع دوائرها فتكاد تغرق كل شيءفالمؤلف مأخوذ بالتفاصيل والتكوينات والتشكيلات والأطياف والانحناءات والانعطافات، وعينه المبصرة المدقّقة تقلّب الأشياء وتشرّحها وتعيد تكوينها بمهارة لا تخفى، العين في النص أكثر فاعلية من الذاكرة والمخيلة، إنها عين بليغة متطلّعة حادّة، وهي عكاز الجسد الأعمى ودليله، عين مدربة فاحشة، تمارس فجورها وتصرّح به، لكنها تحجب فعل الجسد وتدمّر رغباته، لأنها تقوده إلى عذاب دائم، وفيما تلتذ هي بفعل الإبصار، يترنّح هو تحت ضربات الرغبة.

تظل معظم عناصر النص مفكّكة، فالمؤلف لا يسعى إلى إنشاء نص محكوم بوحدة الوقائع وأطرها الزمانية والمكانية، إنه هو الشخصية ـ المرآة، وفيه تنعكس صور النساء، وعليه تنطبع بصماتهن الجاذبة، إنه العنصر الوحيد الثابت في النص، وكل شيء يتغير، الأزمنة تتضارب وتتداخل، والأمكنة تتعدّد وتتكاثر، وفي كل مرة تظهر امرأة وتتمرأى صورتها كأنها طيف، وتحلّ أخرى، ويتواتر حضورهن، فيصبح المؤلف طرساً تكتب كل واحدة منهن عليه تعويذتها وبهاءها، وتتداخل الأشياء بعضها مع بعض، تجربة تُكتب فوق أخرى، تمحوها وتعيد إنتاجها، وبسبب كل هذا تتشكّل هوية النص، بوصفه سيرة روائية

تحرص على أن تكون مكوّناً جديداً، لكنها تحرص أيضاً على أن تصرّح بتواصلها مع السيرة ومع الرواية، ومع حرص الغيطاني الذي لا يخفى على توثيق تجاربه، وملاحظاته، وتحديد الأبعاد الزمانية والمكانية لها، فإن التخيل السردي ينشط أحياناً متدفقاً ليصوغ تلك التجارب صوغاً روائياً، لكن هذا النشاط التخيلي في إعادة صوغ التجربة الذاتية. يظهر بوضوح أكثر في نصوص أخرى، منها ما نجده على سبيل المثال في بعض نصوص عبد الرحمن مجيد الربيعي، ففي "خطوط الطول.. خطوط العرض"[20].

قدّم الربيعي تنوعاً سردياً يستثمر جانباً من السيرة الذاتية في إطار روائي، ومجمل متن النص يتكوّن من الوصف المتدرج لنشأة الشخصية الأساسية "غياث داوود" وتكوّنه الجسدي والثقافي، وينصبُّ التركيز على تجاربه الجنسية مع مجموعة كبيرة من النساء اللواتي مَررنَ في مدار حياته، وكلّ ذلك يترتب ضمن خط سيرته الذاتية، فالتجارب المذكورة تهدف إلى استكشاف الأوجه المتعددة لغياث داوود، ومعظمها ينبثق في وعيه كتداعيات تتصل بحياته التي تشهد ثلاث محطات رئيسية: لعراق، لبنان، وتونس وتبدو الشخصيات النسائية التي تتوزع على تلك البلدان، وكأنها تؤدي وظيفة تتصل مباشرة بالشخصية الرئيسية غياث داوود، إنهن خرزات انتظمن في عقد حياته، بهن تضاء جوانب تلك الحياة ولا يؤدين وظيفة فنية غير كونهن يظهرن في النص مرتبطات بغياث المهموم بجسده أولاً وبتطوره الفكري ثانياً، ولذلك فكل الأحداث والشخصيات تتركب إما عبر منظور غياث، أو من خلال علاقة مباشرة معه، فهو المركز وكل العناصر الفنية الأخرى تدور في فلكه، وتستمد وجودها وأهميتها من خلال علاقتها به. وتبدو المطابقة واضحة على الرغم مما يحدثه التخيل السردي من تمزيق ـ بين الراوي والمؤلف، بين غياث داوود وكاتب النص، والإشارات التاريخية التي ترد في النص من الكثرة بحيث تبرهن على ذلك.

على أن ذلك لا ينبغي أن يختزل أهمية التخيل في النص، فالمؤلف يستثمر الخط العام لسيرته الذاتية، ولكنه يشبع التفاصيل بمقتضيات التخيل وحاجاته ولوازمه، وهذا يفضي إلى القول بأن "خطوط الطول.. خطوط العرض" في خطها العام، وهيكلها الفني باعتبارها رواية تولي الاهتمام لشخصية لها موقع مهيمن في النص، هي سيرة روائية، توظف إمكانات السرد الروائي في إثراء عالمها، من ذلك تنكر المؤلف باسم غياث، والاستخدام المتنوع لصيغ السرد واستحداث وقائع تفصيلية لا يمكن البرهنة على بُعدها الحقيقي، وعلى الرغم من كل هذا فإن إعادة ترتيب أطراف النص، يظهر السيرة المتدرجة لغياث داوود، والحرص على أن تكون هي مركز النص ومحوره الأساسي، على أن هنالك نصوصاً أخرى تدفع بالتحولات الفكرية للشخصيات الرئيسة فيها إلى واجهة الاهتمام، بهدف عرض الانكسارات الداخلية، وانهيار القيم، فالنص، من خلال الوقوف على التجربة الذاتية للمؤلف

واستثمارها، يسلط ضوءاً ساطعاً على المتغيرات الاجتماعية والثقافية والأخلاقية، وهو أمر يندرج هو الآخر في سياق دمج الذاتي بالموضوعي، كما نجد ذلك المنطلق عند بهاء طاهر في "الحب في المنفى"[21] أكثر تنوعاً وشمولاً فالنص يتمحور حول شخصية تحيل على المؤلف، وهو يعيش اغترابه الطويل بعيداً عن بلاده، ولكن النص يتجاوز البعد الذاتي المباشر إلى تقديم سيرة روائية ذاتية فكرية ضمن إطار شامل من الوقائع التاريخية في مصر طوال الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، ثم تدمج في مسار الأحداث وقائع الحرب الأهلية في لبنان.

فجر النص سلسلة الانهيارات والإخفاقات الفكرية والسياسية في العالم الذي تعيش فيه الشخصية الرئيسية التي استبعدت عن بلادها بأسلوب غير مباشر بعد أن أُجهِز على المرجعية الثقافية التي احتضنت نشأته، وهنالك في المنفى يتم استرجاع جانب من التكون الفكري لتلك الشخصية، ولكنها ستكون منطقة جذب لكثير من الأحداث المتصلة بها، من جهة أولى الحب الذي يعصف بالبطل، ومن جهة ثانية الانكسار الداخلي الذي يداهمه بسبب انهيار كل المثل والقيم التي كان يؤمن بها، بما يفضي إلى حرب أهلية مريرة تفضح كل الادعاءات التي عاصرها البطل، وكانت في وقت ما بالنسبة له مجموعة من المسلمات التي لا يمكن التفكير بعدم صحتها. وحول هذه التمزقات تحتشد الوقائع فتضيء لنا الأزمة الفكرية والأخلاقية للبطل الذي وجد أن الأحداث تتجه به إلى غير ما كان يريد، وتقوده إلى حيث لا يتوقع. وهنا تندغم في شخصية البطل جملة الأفكار التي استأثرت باهتمام مبالغ فيه في حقبة تاريخية، ثم انهيارها دفعة واحدة مخلفة إحساساً مراً باليأس والضياع والحيرة واللاجدوى، ويظهر الحب بوصفه حلاً فردياً لمواجهة أزمة البطل التي تتصل بتربيته السياسية، والفكرية.

ومن الواضح أن المؤلف ربط بين خسائره الشخصية والخسائر الرمزية لبلاده، على جميع الأصعدة، ولعب التخيل دوره هنا، فالسرد المباشر يكون ذاتياً أحياناً إلى أبعد الحدود، حينما يصار التركيز على الأعماق المضطربة للشخصية، لكنه يأخذ طابعاً حيادياً، وربما وثائقياً حينما ينصرف إلى عرض الإطار العام الذي تترتب داخله الأحداث، لكن العنصر الأكثر فاعلية وسط ذلك الإطار هو الراوي ـ الشخصي المؤلف الذي تطوف تجاربه وتأملاته وأحكامه حول الحدث الرئيسي في النص، وتتماهى معه، وتوجهه ليكون جزءاً متصلاً بتلك الشخصية التي تنغمر في خضم بحر من الأحداث التي لها علاقة مباشرة بتصوراتها وأفكارها وارتباطاتها في بلادها وفي الغربة حيث تعيش، وهكذا يلاحظ أن هذه النصوص، بتنويعاتها الخصبة، تستفيد من كل الكشوفات التي توصلت إليها السيرة الذاتية والرواية، ولكنها تظهر بوصفها نصوصاً خاصة ومتميزة عن تلك الأنواع المعروفة، ولكن السيرة الروائية قد تنحو منحى آخر في وظيفتها التمثيلية، فتقوم بتمثيل التجربة الفكرية عبر

السرد، تعبيرا عن رؤية ثقافية، كما يظهر ذلك بوضوح في كتاب "نساء على أجنحة الحلم" لفاطمة المرنيسي.

7. استكشاف عالم الحريم.

من بين كتبها الكثيرة جاء كتاب "نساء على أجنحة الحلم"[22] لفاطمة المرنيسي وثيقة سردية ـ تخيّلية تستكشف عالم الحريم في النصف الأول من أربعينيات القرن العشرين في المغرب، العالم المنسي والمنحبس خلف بوابة ضخمة يحرسها رجل صارم. يُعرض ذلك العالم من خلال رؤية طفلة في السابعة من عمرها، يصرّح الكتاب مرة واحدة باسمها "فاطمة". وككل نص يريد إنتاج سيرة ذاتية تخيليّة مستعادة تتداخل فيها مستويات الحقيقة بمستويات التخيّل، فانه بقدرته البارعة على الاختلاق، يوهم تماما بالحقيقة. هذا النص يقوم التمثيل السردي فيه بوظيفة تجسيد الأفكار التي تملكها المرنيسي عن المرأة، لكنه يعبر عنها من خلال تجربة شخصية للمؤلفة في طفولتها وصباها. يُدعم النص بهوامش توثيقية، ويحرص على إنزال الأحداث في إطار تاريخي محدّد، وتترافق تلك الأحداث مع نهضة المغرب الحديث، وتهيمن وقائع الحرب العالمية الثانية على أجواء الكتاب من خلال الوجود الفرنسي والأسباني والأمريكي، ولكن كل ذلك يأتي بوصفه خلفية لإعطاء معنى لمضمون النص، فالرسالة التي تنبثق من خضم النص تريد كشف النسق الثقافي السائد في عالم الحريم، ثم بداية تخلخل ذلك النسق بسبب المؤثرات الثقافية الخارجية. ولكي لا يقع المتلقّي في وهم الوثائقية التي يوهم بها الكتاب، تسارع فاطمة المرنيسي إلى الإعلان عن الصفة التخيليّة لكتابها "هذا الكتاب ليس سيرة ذاتية، وإنما أحداث متخيلة على شكل حكايات ترويها طفلة في السابعة"[23].

ويبدو لنا أن هذا التوضيح يزيد الأمور التباسا أكثر مما يجليها، لأن النص يتخطّى التبسيط الذي تؤكده تلك الفقرة. يمثل كتاب "نساء على أجنحة الحلم" أحد أكثر الرؤى عمقا وتشريحا للعالم المغلق الذي تعيش فيه المرأة العربية، قصدتُ بالعالم المغلق ذلك الكيان المقصى والمهمّش الذي دارت حوله نصوص أدبية رغبوية شغلت بإثارة الشهوات الحبيسة، لكنها أخفقت في تمثيل التراتب الثقافي فيه، ولم تتجرّأ على الدخول في تفاصيله النفسية، وفي كشف نمط العلاقات السائدة فيه، وفي تأشير العلاقة المتكسّرة بينه وبين العالم الخارجي الذي يحتل الرجل المركز الأساسي فيه.

لا يمكن لكتاب توثيقي أن يؤدي هذه المهمة، فعالم الحريم مجاز رمزي كثيف لا يعبر عنه بلغة وصفية، كونه قد غادر بفعل الزمن حقيقته الموضوعية، وأصبح موضوعا مشبعا بتقاطع الرؤى الأيدلوجية المتنازعة التي تصدر عن منظورين ثقافيين متعارضين، أحدهما:

مشغول بالحفاظ على الهوية الثقافية بمعناها التقليدي، والنظر إلى المرأة كقطيع من الحريم، والآخر: مهموم بفكرة تدّعي التغيير، بتأثير من استعارة نماذج أخرى دون النظر في اختلاف السياقات الثقافية. الأول يريد إعادة صياغة ذلك العالم بما يطابق التهميش الثابت لدور المرأة، والثاني يسعى إلى إلغاء هذا المفهوم من أساسه.

وتتفجر المشكلة بعد كل هذا، فالتيار الأول يريد تكييف دور المرأة بما يوافق تعليمات "الماضي" والثاني يريد إعادة دمج المرأة في الوسط الاجتماعي استجابة لتعليمات "الآخر". وبالنسبة للتيارين فالمقصود بذلك مراعاة أنساق تفرض حضورها بالتعلّم والمعايشة والادعاء المزدوج لكل من الحفاظ على التقاليد والاندراج بعالم التحديث. وكل هذه الرؤى والمواقف تتقاطع في وعي الطفلة الصغيرة "فاطمة. والحق فان النص يفجّر مشكلات أعمق، فالطفلة التي تحبو في عالم الحريم منقسمة على ذاتها بين الاستجابة لرغبات الأم الحالمة بأن تكون ابنتها منفكّة من قيود الحريم، ومتخطّية لأسواره وبين الامتثال لروادع "للاالطام" التي تتعهد دروس التربية الدينية، وتزرع في قلب الطفلة فكرة مؤدّاها: كل خرق لسياج الحريم إنما هو خرق لسياج الدين. لكن النص يثير إلى ذلك مشكلة إجرائية، فمن الواضح أن فاطمة المرنيسي تسقط وعيها اللاحق بوصفها إحدى العاملات في مجال قضايا المرأة على طفولتها المبكرة، لتجعل من تلك الطفولة مجالا لمناقشة هذا الموضوع البالغ الأهمية، وهي تصرّح في الكتاب بان تلك الطفولة مختلفة عمّا ارتسم في صفحاته "لو حاولت آن أحكي لكم طفولتي لما استطعتم إتمام الفقرتين الأوليين لأن طفولتي كانت مملة إلى حد كبير"[24].

من الصعب تخطّي كل هذا إلا إذا تحرّرت القراءة النقدية من شرط المطابقة الكاملة بين" فاطمة المرنيسي" و"فاطمة" الشخصية الرئيسة في الكتاب، وهو تحرّر يهدف إلى مطابقة من نوع آخر، ففاطمة الصغيرة طفلة الحريم إنما هي قناع لفاطمة المرنيسي التي تنوء بوعي ناقد يشرّح الإكراهات التي شوهت وضعيّة المرأة في الثقافة العربية ـ الإسلامية قديما وحديثا. والكتاب رُكّب قصدا لكي يلامس التشكّل الداخلي لعالم الحريم، وليضيء الأزمة الداخلية فيه بسبب المتغيّرات العصرية، ولينتهي عند البوابة المشرعة للتحديث، لكنه لا يهمل بأي معنى من المعاني عوامل الجذب الكامنة في ذلك العالم، تلك العوامل التي تسوغ شرعيا، وعبر منطق صارم لكنه مغلق، التمسّك بعالم الحريم، أو في الأقل بأشكال من العلاقة لا تتقاطع معه. وكل هذه الأفكار تترشّح عن الكتاب، وتنهض كخلفية للجدل الموجود فيه.

يطرح الكتاب قضية الحريم كموضوع مركزي وسط دائرتين متراكبتين: دائرة مدينة فاس كبؤرة رمزية للأحداث المتخيلة، ومن ورائها تنبثق المغرب في صراعها ضد الفرنسيين والإسبان في الأربعينيات من القرن العشرين، وكيف أن الرجال كمجتمع وتقاليد وثقافة

وذاكرة يتخطّون وجود الأغراب ويشغلون بالحفاظ على "الغريبات" فيبدو الرجل ـ بدلالته الرمزية ـ خائفا من نصفه الأخر أكثر من خوفه من الغريب الذي يحتل البلاد، ويقسّم المدينة إلى قسم فرنسي وآخر مغربي. فالرجل مشغول بحجز النساء في "البيت الكبير" ولكنه لا يظهر تململا من وجود الأجنبي/ حتى أن المرأة "طامو" هي وحدها التي تخترق حاجز الخوف، وتكاد تغيب صورة الرجل في الصراع ضد الأجانب، ودائرة أخرى أكثر سعة يمثلها الصراع الثقافي بين نمطين من القيم: القيم الموروثة من الماضي كتقاليد وفلكلور والتي تؤمن بشريعة حبس النساء كحريم، ويمثلها الرجال إجمالا، ومعها فئة متنفّذة من النساء، مثل: "لللاالطام" و"لللامهاني" و"لللاراضية" وهن الجيل الأكبر، جيل الجدّات، وقيم مستحدثة غزت الجيل الأصغر بفعل المؤثرات الغربية، وبفعل الحركة الوطنية المغربية الناهضة في تلك المرحلة، وهي تريد تخليص المرأة من الأسر الاجتماعي ثم دمجها في مسار المجتمع كعنصر فاعل، ويناصر هذه القيم كل من: الأم والخالة "شامة".

تتقاطع هذه التيارات المتعارضة في شخص الطفلة الصغيرة، ابنة السابعة "فاطمة" وهكذا يتكشّف نظام متراتب ومحكم من القيم، لكنه متصارع يفضح المأزق الثقافي الذي تتخبّط فيه مجتمعاتنا، فالأجنبي والنساء الأحدث سنّا يقفون باطّراد مع حرية المرأة، والرجال والعجائز من النساء يرفضون ذلك. فأين تقف فاطمة وهي تُخترق من ثقافتين ونمطين متنافسين من القيم الاجتماعية؟وبعبارة أخرى ما موقف جيل فاطمة المرنيسي من النساء، وهنّ ينشطرن بين عوالم ثقافية متضادة؟وكيف يمكن هضم هذه المتناقضات؟ وكيف للمرأة أن تتخطى أسوار الحريم تجاه العالم الرحب؟ أسئلة شائكة ومعقدّة وصعبة يرفع درجة أهميتها كتاب "نساء على أجنحة الحلم" ويسعى إلى دمج المتلقيّ في العالم التخيّلي المشبع بها.

تبدو الحرية لنساء أسرهنّ مفهوم الحريم ضربا من الأحلام المستحيلة، ولهذا يلجأن إلى محاكاة أولئك الذين يتمتعون بها، تقوم بهذا الدور "شامة" إذ تعيد عبر التمثيل والحكي عالم الحرية الخارجي داخل أسوار بيت الحريم، ومصادرها الكتب الخرافية والسحرية والإذاعة التي يُسترق إليها السمع سرا حينما يخلو البيت من الرجال، وتفلح النسوة في اقتحام غرفة الذكور حيث يقبع المذياع الكبير القديم، الذي يخترق صوته هذا الجدار الصلب لعالم الحريم، وثمة عرض مسرحي أو حكائي شبه يومي تتعهده "شامة" أمام الحريم اللواتي ينزلقن بسهولة بالغة إلى التماهي مع الأحداث والشخصيات التي تقوم "شامة" بعرضها بالسرد أو التمثيل المباشر، والحكاية الأثيرة مستلّة من "ألف ليلة وليلة" إنها حكاية الجارية "بدور" والبحث المثير عن الحبيب الغائب. ما أشد وقع حكايات الحب والمغامرة على نفس حبيسة الأسوار!ولكن الكتاب يُعنى أكثر بنموذج من نوع آخر يؤدي دورا لا

يختلف في مغزاه، لكنه يختلف في تفاصيله. إنه نموذج الفنانة " أسمهان" الطالعة لتوّها آنذاك في سماء الفن.

يقع تناوب بين التمثيل والسرد في أسلوب محاكاة العالم الخارجي سواء أكان واقعيا أم متخيّلا. تُغرم "شامة" بتقمّص دور "أسمهان" فتوقد شرارة الأحلام في أفئدة الحريم، وكانت تحاكي التنهدات الحبيسة للمغنية الساحرة التي تحمل النساء على أجنحة الأحلام إلى فرسان غائبين إلى الأبد. كانت" أسمهان" قد غزت قلوب الحريم على النقيض من "أم كلثوم" المتجهّمة التي تترفّع عن فضح الضعف الإنساني، وتتخطّى بسهولة تحسد عليها الرقة الأنثوية. وفي مجال المقارنة يكون تأثير "أسمهان" أشد وقعا في نفوس الجيل الثاني والثالث من الحريم من "أم كلثوم" إلى ذلك فان "شامة" تعرض لأفكار: عائشة التيمورية، وزينب فوّاز، وهدى شعراوي، الرائدات المطالبات بحرية المرأة. وعلى الرغم من تحذيرات "للالاطام" من أن حالة من التهتّك والانفراط قد اجتاحت عالم الحريم، فان النساء من الأجيال الطالعة لتوّها يستغرقن في حالة عميقة من التماهي مع ما يعتبرنه رموز الحرية، سواء أجاءت من الحكايات الخرافية أم من الأوساط الفنية أم من النساء المطالبات بحرية المرأة، وكلما جّرد النموذج من أبعاده الواقعية كان يلهب خيال الحريم. تحتاج ذهنية الحريم إلى نوع خاص من الاستثارة.

كانت "أسمهان" هي النموذج الذي اخترق عالم الحريم. ويحسن أن نتوقف عليه لما يتضمنه من دلالة عميقة. كان صوت "أسمهان" الذي يصل عبر الأثير إلى الحريم خلسة، يفعل فعله في تأجيج الرغبات الخفية، فتعلن عن نفسها في جوّ احتفالي راقص حول نافورة الدار، كانت أغنية "أهوى. . أنا أهوى" تثير رعدة في الأجساد ورغبة في النفوس، فكان "الطرب يبلغ مداه، كانت كل منهن تتخلّص من خفيها وترمي بهما، ويرقصن حافيات حول النافورة، الواحدة تلو الأخرى، وهي ترفع قفطانها بيد وتضمّ صدرها باليد الأخرى حبيبا متخيّلا "[25].

يلزم أن نتتبّع النص من خلال منظور" فاطمة" ليتّضح لنا الأثر الذي لا يمحى في نفس الصغيرة، وهي تقارن وتشرح في الوقت نفسه الفوارق بين "أم كلثوم" و"أسمهان" والانطباعات التي تتشكّل في وعيها آنذاك "يا له من فرق بين أم كلثوم الفتاة الصغيرة ذات الصوت الذهبي القادمة من إحدى القرى المجهولة في مصر، التي حققت النجاح بفضل الانضباط والعمل الدؤوب، وبين أسمهان الأرستقراطية التي لم تبذل جهدا لنيل الشهرة!كانت أم كلثوم تتوفّر على هدف في الحياة، وتعرف ما تريده وما تسعى إليه، في حين كانت أسمهان تهز قلوبنا بضعفها البادي، أم كلثوم "كما رأيناها في أفلام سينما بوجلود" قوية وسمينه ترتدي دائما فساتين طويلة واسعة تخفي صدرها الممتلئ. . . كانت اسمهان عكسها تماما، مخلوقة نحيفة ذات صدر نافر، مظهرها يوحي بأنها ضائعة غارقة

وسط الضباب، متجذّرة في الأحلام أكثر من ارتباطها بواقع يتجاهلها، كانت بالغة الأناقة في قمصانها الغربية المفتوحة على الصدر، وتنوراتها الضيقة، لم تكن مهووسة بالأمة العربية، وكانت تتصرّف كما لو أن القادة العرب الذين تتغنّى بهم أم كلثوم لا يوجدون، ما كانت تريده هو أن تحصل على أزياء جميلة، وتضع وردا على شعرها، وتحلم وتغني وترقص بين ذراعي رجل محبّ رومنسي مثلها، رجل عاطفي رقيق تكون له شجاعة خرق التقاليد، ومراقصة المرأة التي يحبها في العَلن. كانت أسمهان تهمل الماضي وتنغمس في حاضر مليء بالرغبات الهوجاء، حاضر يستحيل القبض عليه، يفلت من قبضة العرب كعشيق متهرّب. لم تكن أسمهان إلا بحثا مستمرا ومأساويا عن لحظات سعادة بسيطة ولكنها آنيّة، والنساء العربيات اللائى حكم عليهن بالرقص في ساحات مغلقة معجبات بها لأنها تجسّد حلمهن برجل وامرأة عربيين متعانقين يرقصان على نغم غربي" [26]

تبيّن المفاضلة بين أم كلثوم وأسمهان أثر الدرس الثقافي في مجتمع الحريم، فالأولى تضع مسافة رمزية بينها ـ حينما تغنّي ـ وبين المستمعين، لأنها تهدف إلى إيقاظ سباتهم، ولهذا فثمة تباعد بينها وبين أولئك المستمعين (لم يبق الأمر على حاله، ومن الصعب موافقة المرنيسي على هذا التفسير في ضوء الأثر الكاسح للمماهاة بين أم كلثوم ومستمعيها بخاصة في المرحلة الثانية من مسيرتها الفنية، وإذا صدق ذلك التفسير فهو خاص ببدايات أم كلثوم، وعلى أية حال فهي تصف الأثر المذكور على فاطمة الصغيرة ضمن البنية السردية للنص، ومن التعسف تحميل الموقف رأيا فنيا) أما أسمهان، فمع الحرص على الصورة الأرستقراطية المترفّعة التي رسمتها لنفسها، نجحت في دمج النساء في عالمها، لأنها تخطّت الدرس الثقافي الذي تلقينه في بيت الحريم، فقد داعبت ذلك الجزء الكامن في نفس كل امرأة مقهورة، وهو التطلّع إلى تحقيق الذات، وأوقدت فيهن شرارة الأحلام الكبيرة، حينما اخترقت هي بنفسها سياج التقاليد المحكم، فقبلت الفن وتخلّت عن لقب أميرة، وبذلك فالتماهي معها يكون أكثر حرارة، لأن المطابقة بينها وبين الحريم قائمة في الأصل سوى أنها نجحت في تجاوز عالمها الحريمي، وفشلن هنّ في ذلك، فأصبحت مثالا يحتذى. تلوح صورة أسمهان في النص، وكأنها "بدور" الخرافية، أو"هدى شعراوي" .

رُكّبت لها صورة توافق الأحلام المستحيلة في عالم الحريم، ولهذا فان تقليد أدوارها هو نوع من التماهي في عالمها الذي فهمته الحريم على أنه الحرية الحقيقية. لقد أسهم نقص الحرية أو انعدامها في شيوع أيدلوجيا محاكاتية، عبّر عنها مجازيا من خلال التماهي بشخصية أخرى. والحق أن هذا قانون اجتماعي يظهر حينما تشحّ بئر الحرية، فيتحوّل الأفراد إلى قطيع من المحاكين لا يعرفون من أمرهم شيئا حقيقيا سوى الاستغراق المتواصل في وهم الحرية عبر المحاكاة وهو مظهر من المظاهر الأشد حضورا في مجتمعاتنا المعاصرة. وفي

كتاب "نساء على أجنحة الحلم" تمثيل سردي عميق لهذه المعضلة الاجتماعية ـ الثقافية، إذ تقوم "شامة" بتلك المهمة تحت وهم امتصاص الإحباط التاريخي المخيّم في نفوس الحريم، لكن تلك المحاكاة تتحول إلى ممارسة مغلقة، ففي النهاية تختفي "شامة". ووحدها "فاطمة" تواجه الواقع. فمن تعارض القيم الممثلة بقطبين: التقليدي الذي تمثله "لللاالطام" والحديث الذي تمثله "شامة" تركّب "فاطمة" خيارها الفكري، ومن أجل الوصول إلى هذه النتيجة كان من اللازم عليها أن تمر في حالة الازدواج الحقيقي، وهذا الكتاب يرسم سرديا التفاعلات غير المرئية في نفوس بشرية تقطّعت سبل اتصالها بالحاضر بالدرجة نفسها التي تقطّعت بها سبل انفصالها عن الماضي، فُبترتْ عن حاضرها وعن ماضيها، وظلت معلّقة في الأفق كطيف لا يختفي، وشاهد على التوتّر العميق في البنية الاجتماعية للمجتمع العربي في القرن العشرين.

8. السيرة الروائية والوظيفة المرآوية.

على أن بعض نصوص السيرة الروائية تقوم بالوظيفة المرآوية، وهي حالة مختلفة عن الوظيفة التمثيلية التي رأيناها في كتاب فاطمة المرنيسي، ويمكن تتبع هذه الوظيفة في كتاب "مرايا ساحلية: سيرة مبكرة"[27] لأمير تاج السر، وكما هو ظاهر من دلالة العنوانين الرئيس والشارح فإن المؤلّف ينزّل نصّه في قلب الإشكالية التي أشرنا إليها، فهو من جهة أولى يعتبر نصّه مرايا تنعكس فيها تجربة الطفولة المبكرة في إحدى مدن الساحل الشرقي للسودان، وبهذا فهو يكتب منطلقا من الرؤية القائلة بأن الأدب مرآة عاكسة للتجارب البشرية، وهذا موضوع خلافي عالجته نظرية الأدب، وشغلت به منذ أرسطو إلى الآن. وهو من جهة ثانية يصرّح بأن النص "سيرة مبكرة" أراد به أن يصف التكّون المبكر له، وهذا يقتضي أن يكون هو المحور المركزي فيه، بمعنى أن التسمية تشترط أن يكون المؤلف هو البؤرة التي تصدر عنها وتتجه إليها كل مكونات النص، واقصد بمكونات النص هنا أمرين: عناصر البناء الفني من حدث وشخصية وخلفيات زمانية ومكانية، والمكونات السردية العامة من راو وأساليب سرد ومنظور ورؤية وموقف وطريقة تشكيل للعالم المتخيّل في النص.

التدقيق في قضية مرآوية النص كما يريدها المؤلف، وقضية الهدف التوثيقي له باعتباره سيرة مبكرة سينتهي بنا إلى نهاية مغايرة تماما لكل الإيحاءات التي يثيرها العنوان، ذلك أن القول بالوظيفة المرآوية للنصوص الأدبية نُقض منذ أكثر من قرن، حينما اكتشف النقد عمق التباين بين العالمين: العالم الواقعي المعيش والعالم الخطابي المتخيل، مع أنهما يوحيان بالتماثل إلى درجة يبدوان فيها متماهيين أحدهما بالآخر لدى المتلقّي العادي، إلاّ أنهما شديدا الاختلاف فيما بينهما من ناحية المكوّنات والعناصر، فالعالم الخطابي محض تشكيل لغوي يتكوّن في مخيلة المتلقّي بالقراءة ولا وجود له قبلها، بل إنه عالم خامد داخل الكتاب

تقوم القراءة بتنشيطه وبعث الحياة فيه، فكيف يمكن اعتباره مناظرا للعالم الواقعي!؟أما القول بأن النص سيرة مبكرة فيصطدم بعقبات أكثر، وفي مقدمتها المكوّن الحاسم وهو غياب شخصية المؤلف ـ الطفل إذ يعدنا النص بأنه سيرسم لنا سيرتها كما هو مدوّن على غلاف الكتاب، وهي تستكشف ملامح منتقاة من الماضي.

ثمة نصان يردان في نهاية الكتاب تقريبا يصلحان كمفتاحين للدخول إلى صلب تلك المسألة، النص الأول هو "في ذلك الزمان.. زمان الحمق والتذمر، أقول نعم.. وفي هذا الزمان.. زمان النضج، أقول لا. إنه فرق في صياغة الأجيال"[28] ثم يأتي النص الأخر بعد أن ينتهي الراوي من تقديم النماذج الكثيرة إلى عرض لها لينصرف إلى الحي الذي عاش فيه، فيقول "أعود الآن إلى أهل الجوار، أهل البيوت الناقصة والمحاصرة، لن أباغتهم مباغتة الطفل الذي رأى، وسمع، وتذكر، لكنني أحرر ذكرياتي معهم من حبل معقود بشدة"[29].

يتوسط الراوي زمنين، ويُشغل بحقبتين، فهو في الوقت الذي يريد فيه أن يتحرّر من ذكرياته عن الماضي، يريد أيضاً أن يبعثه كاملا في ذاكرته، وهذا تعارض لا يخفى، فالراوي عالق بين زمنين، فهو لا يرى الماضي إلا من نافذة الحاضر، بعبارة أخرى إنه مشدود في آن واحد إلى قطبين يبدو التعارض بينهما في وعي الراوي جليا، فالماضي الشفاف والرائع حيث كان كل شيء نزوة ومغامرة وحماقة ورغبة قد ذهب من دون رجعة، إنه الزمن الذي نقول فيه بملء الفم "نعم" دونما خوف أو رهبة، إنه أجمل الأزمان إذا أمكن لنا استعارة عبارة ديكنز في السطور الأولى من "قصة مدينتين". أما الحاضر الكثيف حيث كل شيء لا يمكن أن يقال إلا تورية ورمزا، وكل فعل لا يمكن القيام به إلا سرا وخفية، فهو زمن النضج الذي لا نستطيع أن نقول فيه سوى "لا". أي أن الراوي متّصل ومنفصل بكل من الماضي والحاضر في آن واحد، ولهذا فإنه يسعى إلى استحضار الماضي عبر الحاضر. ولم يستطع أبدا أن يندمج بالماضي اندماجا كاملا، فلقد ظل الحاضر حائلا دون ذلك.

وهذا هو الذي يفسّر المقارنة بين الزمنين، كما ظهر لنا في النصين المذكورين. وطوال صفحات الكتاب، وهي صفحات مفعمة بحيوية السرد وجمال اللغة الشعرية، تغيب كل أشياء الحاضر إلاّ أهم شيء فيه على الإطلاق، وهو: وعي الراوي بأنه غادر ذلك الماضي ولا سبيل إلى العودة إليه. وبما أن الراوي لا يتجسّد في النص كشخصية لها كيان مشخص، فالذي يحصل أن الراوي ينطلق من لحظته الآنية إلى ذلك الماضي، فيلحق ذلك الماضي به، ولا يلتحق به هو. إنه لا يعود إليه إنما يستحضره في وعيه.

والأمر الذي نخلص إليه هو أن أمير تاج السر الذي يتوارى خلف الراوي جرّ إليه الماضي وعالجه طبقا لوعيه الآن وسط حنين جارف إليه. وهذه المشكلة التي يصعب حلّها لا تخص أمير تاج السر وحده فهي ملازمة لهذا النوع السردي الذي يستفيد من معطيات

السيرة الذاتية، لكنه لا يمثلها كنوع أدبي. وليس من المصادفة إلاّ تظهر الشخصية الرئيسة في هذا النص كشخصية مُجسدة فنيا، فغيابها يتوافق وما توصلنا إليه من القول إن النص ليس سيرة ذاتية فقط، فالمتلقّي لا يتعرف إلى المكوّنات الفنية للشخصية الرئيسة، تلك الخصائص التي لابد من توافرها في النصوص السردية التي تريد أن تعرض عالما ما. قصدتُ المظاهر الخارجية، والأفعال، والملامح الفكرية، وهي خصائص بها يتمكّن المتلقّي من التعرّف إلى الشخصية داخل النص، ومن خلالها يقيم حوارا تفاعليّا يؤدي إلى إنتاج المعنى الكلى للنص، باعتبار أن الحدث هو فعل الشخصية، والخلفيات الزمانية والمكانية هي الإطار الذي ينظّم ذلك الحدث، فغياب الشخصية المجسدة، أي الموصوفة من ناحية المظهر والفعل والفكر، يبطل القول بأن النص يتمحور حول شخصية مركزية.

ولكن هل يعني كل هذا أن "مرايا ساحلية" لا يتضمن شخصية رئيسة على الإطلاق؟ الجواب على ذلك هو النفي قطعا، فالنص يشعرنا كل لحظة بوجود تلك الشخصية، لكنه لا يرسم في مخيلتنا أية صورة لها، إنه يتخطّى الوصف التقليدي الشائع في السرد الروائي، وبه يستبدل ضربا جديدا من الوصف الذي لا يراد به رسم الشخصية، إنما أثر الأحداث في وعيها، وهذا المطلب الذي يتردّد في النص من أوله إلى آخره، يحوّل الشخصية إلى وسيلة بها يستكشف السرد عوالم الآخرين وليس عالم الشخصية، وبعبارة أخرى فالشخصية تكون مصاحبة لنماذج كثيرة من الشخصيات من أجل كشف تلك النماذج، وليس من أجل التركيز عليها هي، وذلك يذكّر بتلك الرؤية التي شاعت في الرواية الأمريكية الحديثة، بخاصة في روايات همينغواي وباسوس، والتي يصطلح عليها نقديا "الراوي عدسة الكاميرا" إذ تنهض الشخصية بمهمة تصوير العوالم المحيطة بها، دون أن تتضح معالمها هي، ولا أقصد أبدا الاستبطان الداخلي العميق الذي تقوم به الشخصية لعالمها الداخلي كما نجد ذلك بجلاء عند جويس وفولكنر وبروست وفرجينيا وولف، إنما نزعة الحياد والموضوعية إزاء عالم يتشكّل لوحده، لكنه يصل إلينا عبر منظور الشخصية، فهي التي تنتقي ما تريد، وهي التي تنتخب ما تراه مهما، والمتلقّي يتفاعل مع العالم المتخيّل فقط إذا استطاع أن يتقبّل ما يعرض عليه من خلال ذلك المنظور.

يستعين السرد في "مرايا ساحلية" بالأسلوب الذاتي، ووسيلته ضمير المتكلّم، وهذا الأسلوب يوهم بالمشاركة، وهو أكثر الأساليب السردية قدرة على تحقيق ذلك، لكنه في هذا النص يخالف تلك الوظيفة، فالراوي يرصد ما يجري حوله، وفي الغالب لا يشارك في شيء، ولهذا فان الشخصيات التي يعرض لها تمر أمامنا وأمام الراوي ـ على حد سواء ـ دون أن نتمكن من العودة إليها ثانية، فنحن أقرب ما نكون إلى رؤية فيلم سينمائي منه إلى نص، فما إن تعرض لقطة حتى تمر بلا رجعة، فإذا رغبنا بمشاهدتها مرة أخرى فليس أمامنا سوى

خيار واحد لا غير: إعادة عرض الفيلم من جديد، وعلى غرار ذلك فان "مرايا ساحلية" يعرض علينا أكثر من ثلاثين شخصية تمر سريعا جدا، وكثير منها تخصص له صفحة واحدة، فلا نعرف خلفياتها ولا مصائرها، فلا يقوم السرد بإشباع الشخصية التي لن تعود غالبا إلى الظهور مرة أخرى، إلا إذا قمنا بقراءة الكتاب من جديد، ولهذا يمكن وصف هذا النص بأنه نص مفتوح، لا يتقيد بالمعايير التقليدية، ولا يتضمن حبكة من أي نوع كانت، ولا يعني بتركيب عالم متعدّد المستويات لشخصياته، وبالأخص الراوي الذي يتوقع المتلقّي أن يكون محور الاهتمام، ولا يبلور مغزى محددا، ولا يحرص على صوغ عناصره الفنية صوغا يوافق قواعد السرد الشائعة، وأخيرا فهو يتخطّى بسهولة بالغة الادعاء المزمن في نصوص السرد العربي الذي يقول بوجود رسالة (من نوع ما) يريد النص ابلاغها. وهنا ينبغي طرح السؤال الذي لابد منه في مثل هذا المكان، وهو: هل يعتبر كل ذلك ـ لو صحّ ـ نقصا وضعفا وقصورا في النص أم أنه ميزة فيه؟

من الصعب جدا تطبيق معايير موروثة على نصوص لا تمتثل لحظة تشكيلها السردي لتلك المعايير، والتعسف في تطبيقها يشبه أمر إدخال جسم في زيّ أوسع أو أضيق منه، فهو لا يتوافق بالضرورة معه. ومن هنا، فالنصوص الجديدة تتمرّد على الأطر المشتقّة من نصوص أخرى، وفي ضوء هذه الفكرة فإن عدم امتثال "مرايا ساحلية" لقواعد السرد التقليدي لا يعني أنه يفتقر إلى تلك الخصائص، بالأحرى فالنص له أسلوب خاص به، إذ هو ينقض الموقع المركزي الموروث للشخصية في السرد، ويحيلها إلى مجرد رؤية تستكشف العالم المحيط بها، ويوزع دلالته على النص كاملا ولا يقصرها على مكان واحد، فالتمركز الدلالي لم يعد ميزة بحد ذاته، إنما أصبح النص مساحة مفتوحة وحرّة تتفاعل فيها البؤر الدلالية الصغيرة بما ينتج في نهاية المطاف مستويات دلالية متعددة، وأخيرا يمكن الانتهاء إلى أنه لا مكان للحبكة في نصوص تتنكّب لكل موروثات السرد. ولهذا فغياب تلك العناصر لا يخفض من القيمة الفنية للنص إلا إذا أصر النقد على مالا ينبغي الإصرار عليه في مثل هذا المكان، وهو العثور على جملة من الخصائص التي لم يأخذها النص في اعتباره أساسا، وعند هذه النقطة تتقاطع النصوص مع النقد، ويتقاطع النقد مع النصوص، ولتجاوز إشكالية عميقة مثل هذه لابد من احترام النصوص، والبحث عن خصائصها الذاتية في هدي الخصائص العامة.

يتركّب العالم المتخيّل لنص "مرايا ساحلية" من تداخل ثلاث دوائر تتوسع تدريجيا منذ بداية النص إلى نهايته، والراوي هو وحده الذي يعرض علينا تلك الدوائر على التعاقب. تتكون الدائرة الأولى من شخصيات مهمّشة تركت أثرها في شخصية الراوي، ويزيد عددها على ثلاثين شخصية لا توجد بينها تقريبا شخصية سوية بالمعنى العام لهذه الكلمة، ومن

أمثلتها: المجذوب، والمتسوّل، والغامض، والدلاّل، والمتخلّف، والكذّاب، والمشلول، والمجنون، والمهرب، والأعسر.. الخ ومن بينها شخصيات غريبة عن المكان تمر تاركة بصمة لا تمحى فيه، مثل: راجا الهندي، واستيفن لوال، وشيتا الحبشية، وفهمي قرياقوس اليوناني من سالونيك، وجانتي الإلكتروني، فضلا عن نماذج مشوّهة يتقصّد الراوي إظهار عيوبها الخلقية والجسمانية، الأمر الذي يظهر أن العالم المتخيّل للنص كان مشبعا بنماذج غير سوية، إنها تتراوح بين الجنون والعته والتهميش والكذب، فيختار الراوي لكل شخصية حكايتها الدالة على التسمية، ثم يمضي متعجلا إلى غيرها.

ولو تم استثمار القيمة الرمزية لشخصيات مثل هذه، وأشبعت سرديا لكان النص قد اشتبك فعليا مع نماذج غنية في انتماءاتها الثقافية والعرقية والدينية، ويمكن تفسير ذلك بأن المكان قد حال دون ذلك، فهو مدينة ساحلية يمر بها كل يوم عدد من النماذج، وسرعان ما يختفون لا يلوون على شيء سوى الذكرى المرتسمة في ذ هن الراوي الذي يستهيم عشقا بها. ومن المؤكد أن بعض تلك النماذج تنطوي على حكايات لا تنسى فعلا مثل: حكاية آدم كذب الذي يثري بكذبة واحدة يردّدها طوال ثلاثين سنة للأجيال المتعاقبة دون ملل أو خجل، مع أن الجميع يعرفون أنها حكاية كاذبة، ومؤداها أنه بحاجة إلى قليل من المال من أجل شراء تذكرة العودة إلى أهله "لقد حصد آدم من تلك القصة المرتبكة ثروة تكفي لشراء القطار بركابه وربما هيئة السكة الحديدية بكاملها" . وحكاية ود جضل اللص الذي ينتهي إلى معتقل سياسي، وحكاية سعد روميو، وحكاية جنّي الحضرمي الذي يصطحب الراوي أول مرة لحضور حفلة زار. ونماذج أخرى تنوء بحكاياتها كقدر لامناص منه.

أما الدائرة الثانية فهي الأمكنة الضيقة التي يرتادها الراوي بكثير من الاستحياء، ويعرّف بها تعريفا سريعا، مثل: ستوديو العروسة، ومقهى رامونا، وحانة يني الإغريقي، ودكان مدني للأحذية، ومكتبة عكاشة. وهي أماكن تتصل بحكايات تمكث قابعة في ذاكرة الراوي. وأخيرا الدائرة الثالثة، وهي الأماكن العامة كالمدرسة، والشارع، والحي. ومن الملاحظ أن ترتيبها يرد بالتعاقب الذي أوردناه بما يكشف أن التأثير يبدأ من الأشخاص، فالأماكن التي تتصف بخصوصية من نوع ما، وصولا إلى العوالم المفتوحة التي تمثل ساحات عامة للنشاط والتفاعل الاجتماعي، لكن النص عند هذه النقطة ينتهي.

لو نظرنا إلى هذه السيرة الروائية من زاوية بناء الأحداث لوجدنا أنه بناء متتابع ؛فالوقائع تسترسل متعاقبة، زمنها خطّي يبدأ من نقطة وينتهي عند أخرى، فلا تتداخل الوقائع فيما بينها، إنها تعرض من منظور الراوي طبقا للنسق الذي تحدث فيه في الواقع، وهذا نسق تقليدي ثبتّت ركائزه الرواية التي أرادت أن تلعب دور التاريخ، وكما أكدنا من قبل فالراوي ينطلق من فرضية كونه شاهدا على الأحداث، ولذلك فإنه يعرض تلك الأحداث على المتلقّي

متعاقبة، وبما أن المكان هو الفضاء المؤطّر لتلك الأحداث فقد تم التركيز عليه كمجال للحركة ولمرور الشخصيات، ولم يعن الراوي بتفصيل معالمه.

وهكذا فان العناصر الفنية المكونة للنص (الشخصيات + الأحداث + الزمان + المكان) لم تتفاعل بحسب الطرق الشائعة في السرد الكلاسيكي، ومن ذلك فليس ثمة ذروة في الأحداث، وليس هنالك صراع وعقدة وتدرّج ونهاية منطقية، فبكل ذلك استبدل النص بنية سردية من نوع أخر، قوامها العرض المحايد لعالم تشكّل من تضافر الذاكرة والمخيّلة (الذاكرة أنتجت الجزء السيري في النص، والمخيلة أنتجت الجزء الروائي فيه) وقد اقتضى ذلك إعادة توظيف لهذه العناصر الفنية بما يخدم حاجة النص. إنها بنية مفتوحة قابلة للاستنطاق والتأويل بحسب القراءة النقدية ونوع مقاربتها للنص، ونراها تشترك مع نصوص السيرة الروائية العربية الأخرى في تأسيس نوع سردي جديد نحسب أنه سيستأثر بالاهتمام في المستقبل، ذلك أن التخيّل السردي أصبح أكثر ميلا لدمج الأبعاد الذاتية للأحداث بالأبعاد المتخيلة.

9. السيرة الروائية والبعد التوثيقي.

على أن تنويعا آخر يمكن العثور عليه في السيرة الروائية، وهو هيمنة البعد التوثيقي على البعد التخيلي، نجد ذلك واضحا في كتاب أمين مازن "مسارب" (30) وفيه يمزج الكاتب بين السيرة والتاريخ، وهذا النمط من الكتابة يجعل النص يقف في الحد الفاصل والمشترك بين الكتابة الذاتية والكتابة الموضوعية، ومع أن النص يبلور شخصية تكون مركزا للأحداث، لكن حركة الشخصية تنتظم في سياق شبه تاريخي، الأمر الذي يجعلها مشتبكة دائما مع أحداث التاريخ ولكن عبر إطار روائي ينتظمها سياق متصاعد من الوقائع الخاصة بالتاريخ الاجتماعي لليبيا.

يتركب نص "مسارب" من مكونين أساسين جرى التهجين فيما بينهما، بكثير من الحذق والدراية، وهما: البعد الشخصي لسيرة المؤلف الشخصية، والبعد الجماعي لتاريخ ليبيا، وظلا متلازمين في حوار شفاف بحيث تحكّما في مسار النص إلى نهايته، وهذه المسارب تحتفي بالذات والمكان والتاريخ، وما النص إلا عبارة عن ثلاث دوائر، تؤطر بعضها بعضا وتحتويها، وتتداخل فيما بينها في الوقت نفسه: دائرة الذات التي تتجلّى من خلال شخصية الطفل الذي يصبح فتى ثم شابا، ودائرة المكان التي تتجلّى من خلال المدينة، ودائرة التاريخ التي تتجلّى من خلال البلد، وثمة خيطان يوصلان هذه الدوائر من الداخل هما: التجربة الذاتية الاعتبارية للمؤلف، ثم التجربة التاريخية الحديثة لبلاده، وهما تجربتان تتمازجان في نوع الوحدة والاطراد والتماسك، وهما محكومتان بنوع من التحوّل الذي يأخذ في الاعتبار

الذات والمكان والتاريخ، فالطفل ينتهي شابا إثر انفصال طبيعي عن الأسرة، والمدينة تفلح في أن تنفصل إداريا، والبلد يستقل ويكتسب هويته الخاصة به، هناك تساوق وتناغم في الحركة الداخلية لكل هذه العناصر الدلالية الفاعلة في سياق النص بحيث يغذي كل عنصر الآخر، ويضفي عليه أهمية خاصة.

ينتظم هذا النص مع العالم الذي يقوم بتمثيله في علاقة مزدوجة قوامها: الثبات والتحوّل، فهو ينفتح في البداية على عالم ساكن خامل، ويصار إلى التعريف بذلك العالم بوساطة نمط من السرد الموضوعي من خلال التركيز على الخلفيات الزمانية والمكانية للمدينة المهمّشة والمرمية بعيداً وخارج أي اهتمام، وسرعان ما تظهر بوادر التحوّل حينما يظهر الأجنبي في أفق المدينة والبلد، فحضور الآخر يوقظ الحياة، ويحرّرها من نسقها التقليدي الذي يتحكّم بها، وبذلك يبذر المؤلف بذور صراع بين الطرفين وتقليدين ومنظورين وإرادتين، صراع يظهر حينا، ويتوارى حينا في تضاعيف النص إلى نهايته، لكنه يفضي إلى نتيجة مهمة، فبسببه يخرج كل شيء عن منواله، ويندرج الناس في علاقات خدمية لم تكن شائعة من قبل، وكما يصرح المؤلف فقد" أتقن القوم كل هذه المهمات الخدمية، وكانت يومئذ تغييرا انقلابياً في أسلوب الحياة"وتطرد حالة التحوّل هذه من خلال المؤثرات الخارجية فتترك بصماتها الواضحة والعميقة في حياة الطفل والمدينة والبلد..

يصار التركيز على التجربة الذاتية لطفولة المؤلف وشبابه، ويستأثر الجانب التربوي، داخل الأسرة وخارجها بالاهتمام الرئيس، فثمة إقصاء متواصل للبعد الحي الداخلي للشخصية، ومن هذه الناحية فالنص يتجاوب مع تقاليد فن السيرة الذاتية العربية، ذلك الفن العريق الموروث الذي اهتم به المفكرون والأدباء والفقهاء، وأرسوا تقاليد صارمة تطمس الجانب العاطفي والحسي، وترفع من شأن الجانب التربوي والتعليمي. ووسط هذه الأنظمة الاجتماعية الصارمة التي لا تسمح بالبوح الوجداني، تتشكل معالم التجربة الذاتية في هذا النص، فيظهر الطفل / الفتى/ الشاب على خلفية من الاهتمامات الواضحة بالأسرة ومرجعياتها الدينية، ومن خلال ذلك وعبره يتم التعرّف إلى العالم، وتتم ملامسته، وفيما يبدأ وعي الطفل بالتشكّل يبدأ الإحساس بضيق المكان، وتتدخل إرادة الآخرين في تقرير مصيره، فيرى في نفسه أنه محكوم بقوى أخرى، ومن ذلك المفارقة التي تكشف له نوعاً من التناقض، فالمدارس المدنية تستقبل أولئك الطلاب الذين أخفقوا في دراساتهم الدينية، أما الذين برعوا فيها، حفظوا النص المقدس، فمكانهم الكتاتيب والمساجد، ولكي يتم الالتحاق بتلك المدارس، فلا بد من ادعاء الإخفاق في الدروس الدينية، مع تحمل كل التبعات الاجتماعية لذلك، هذا الأمر يحول دون التحاق الفتى بالتعليم المدني إلا في مرحلة متأخرة، ذلك أن الأسرة كانت تريد إعداده ليكون أزهرياً.

حدثان حاسمان يوقعان تغييراً مهماً في حياة الفتى: الانتقال إلى التعليم المدني ومغادرته مدينته المهمشة إلى طرابلس، وذلك بعد مرحلة من القلق والتوجس. وفي هذا العالم الجديد، تتفتح ذهنية الفتى الذي أصبح شاباً على أشياء كثيرة، وحينما ينجح في الاندماج بهذا العالم، ويكون جزءا منه يلجأ النص إلى التعتيم على المستوى الجواني للشخصية، بحيث يقيد ذلك المستوى، ويحجبه ويسكت عنه، وباستثناء اللقاء العابر بالنادلة الإيطالية في الطريق إلى بنغازي، والإشارات المموّهة السريعة حول عالم النساء في طرابلس، وهي لمحات تظهر أشبه بخفقات مكتومة وسط نص يتهيب من الكشف عما هو سرّي، فإن النص يُشغل بتوصيف العالم اليومي لشخصية الشاب الذي ينهمك بأمرين، أولهما الالتحاق بعمل وظيفي في الجهاز التشريعي، وهو أمر يستأثر باهتمام المؤلف، فترد بصدده تفاصيل كثيرة، وثانيهما إعداد النفس لمشروع فكري ـ إبداعي، ويختتم هذا النص وسط السيل الجارف للأحداث العامة. يزخر كتاب "مسارب" بكثير من الإشارات والاقتباسات الثمينة التي تجعل منه ذخيرة حية للمأثورات الشعبية من أشعار وأمثال وحكم وحكايات، كما أنه يولي اهتماما بارزا بالطقوس والتقاليد الاجتماعية والدينية، ويفصل في الطرق الصوفية كالعروسية والأسمرية، إلى ذلك فهذا النص بتشعباته ينطوي على تحليلات لكثير من الأحداث التاريخية والظواهر الثقافية والاجتماعية، فهو يشتبك بها وصفا وتقويماً، بما يجعلها تشكل خلفية شديدة الأهمية للتجربة الذاتية التي يحرص النص على تقديمها وهي متداخلة مع تلك الأحداث، ومتصلة بها على نحو شديد الاتصال.

10. خاتمة

تظهر الذات الفردية في السيرة الروائية بوصفها المرجعية الأساسية لمادة النص، فكل العناصر الفنية، والمكوّنات السردية تتصل بتلك الذات، ومع أن درجات الاتصال تتباين بين نص وآخر، فإنه لا يمكن الحديث عن انفصال كامل، إن أقصى ما يندرج تحت مقولة الانفصال، هو "الأصداء" التي يقترحها نجيب محفوظ، قاصداً بذلك أن العلاقات بين الذات ومكونات النص تترتب على نحو غير مباشر، على أنه هنا يظهر فعل التخيل، فتقع مزاوجة إبداعية بين الواقعي والتخيلي، وتؤدي الصياغات الأسلوبية وتقنيات السرد الروائي دوراً أساسياً في إضفاء طابع فني على العلاقة المذكورة، إن ذلك الانفصال الرمزي تقرره اختيارات الراوي ـ المؤلف الذي يبدي أحياناً رغبة واضحة في التنكر وراء اسم ما، أو يتغافل عمداً عن ذكر اسمه الصريح مكتفيا بضمير "الأنا" بيد أن ذلك لا يطّرد، فكثير من النصوص تحرص على إشهار الاسم الحقيقي للراوي الذي هو الشخصية والمؤلف.

ويبدو أن استراتيجية إظهار الاسم الصريح وإخفائه، تترتب في ضوء علاقات المؤلف بنصه من جهة وعلاقاته بمحيطه الخارجي من جهة أخرى. فكلّما كان حرص المؤلف

واضحاً في إعطاء بعد حقيقي للوقائع الخاصة بسيرته كانت رغبته لا تخفى في التصريح باسمه، وما إن يرغب ـ لأسباب خاصة به ـ في التمويه حتى يلجأ إلى إشارات رمزية تحيل عليه، يكون ضمير المتكلم، بقدرته الإيهامية العالية في السرد، الواسطة بين الوقائع النصية والتاريخية، ينوب هذا الضمير عن لسان المؤلف، والحديث بالنيابة مظهر أساسي من مظاهر السرد في السيرة الروائية، وفي المرحلة الثالثة من الإبعاد والتخفي والتضليل والتنكر يظهر المؤلف تحت أقنعة أخرى، الضمائر الغائبة، أو المخاطبة، أو الشخصيات التي تحمل أسماء محددة، وفي كل ذلك تنوع كيفيات بناء المادة النصية، مرة تخضع لترتيب متتابع يحرص على مرافقة سيرة حياة المؤلف بالتدريج، يظهر ذلك في "الخبز الحافي" و"الشطار" و"بقايا صور" و"نساء على أجنحة الحلم". ومرة يصار إلى تمزيق نظام التتابع، وبه يستبدل نظام التداخل كما يتجلى الأمر في "أصداء السيرة الذاتية" و"بيضة النعامة" و"خطوط الطول.. خطوط العرض" و"خلسات الكرى" و"الحب في المنفى". هذان النظامان يتداخلان ويُوظَفان بدرجة أو بأخرى في بعض السير الروائية الأخرى.

وكما تبين لنا فإن السيرة الروائية تحتفي بالجسد، وتشغل به بوصفه عنصراً مهيمناً يحتاج إلى الاكتشاف المتواصل، يصار غالباً إلى الإفصاح عما يواجهه الجسد من إخفاقات وانكسارات وعطالة، وحينما يتاح له أن يعبر عن خلجاته وتطلعاته، فإنه ينغمر في اللذة والمتعة، كتعويض عن خفض قيمته، في ثقافة تقصي ملذاته وراء الحجب السرية، وتستبعده، وتفرض عليه أن يمارس أفعاله في منأى عن العيون. الاحتفاء بالجسد نوع من المعارضة الصريحة لجملة التواطؤات الثقافية والأخلاقية الفاعلة في المجتمع، يظهر هذا في "الخبز الحافي" و"الشطار" و"بيضة النعامة" و"خطوط الطول.. خطوط العرض" ويظهر ولكن بتنوع ينطوي على نوع من المواربة، في "خلسات الكرى" و"الحب في المنفى" و"مرايا ساحلية".

أما في "أصداء السيرة الذاتية" و"بقايا صور" فلا يستأثر الجسد بالاهتمام. الجسد كائن مجهول لا يراد البحث عن هويته ومشكلته، في نصوص شكري ومسعد والربيعي، تتمحور الأحداث حول سيرة الجسد، يراد له أن ينتزع شرعيته وحضوره، فيكون موضوعاً للبحث والاكتشاف، وأحيانا الإشهار والمباهاة أما محفوظ ومينه فهما أكثر اتصالاً بموروث السيرة الذاتية العربية القديمة الذي يعنى برحلة التكون وتشكيل المنظورات الفكرية، إذ تقدم السيرة بوصفها تجربة اعتبارية(31).

هذان الموقفان من الجسد يخفيان رؤيتين، ويتصلان بأصلين، فالأدب السردي في الثقافة العربية لعب وببراعة على ثنائية التخفي والتستر من جهة، والتصريح والكشف من جهة ثانية، على أن حرية الجسد، في بعض نصوص السير الروائية تترافق مع الكتابة، يصبح الجنس نوعاً من الكتابة على جسد الآخر، فالحب والكتابة فعلان ينتهكان منظومة القيم عند

شكري ومسعد، فتكون الطبيعة البكر مكاناً مناسباً لكليهما، وذلك نوع من هجاء ثقافة مخرومة في متنها، ولكن هذا لا يطّرد دائماً إنما يحرص على التنوع، ففي نص آخر، لا يخفي صلته بكل من السيرة والرواية، يقوم عبده وازن في "حديقة الحواس"[32] بمغامرة مضادة: الحب والكتابة فعلان محرمان يتمان بسرية في غرف مظلمة رطبة معزولة. وفيما يهرب شكري ومسعد إلى الطبيعة، في هجاء لا يخفى لثقافة استعبادية، يحتج عبده وازن مختفيا في غرف منسية وسط فضاء سوداوي مغلق ومتأزم وعبثي. كل يحتج بأسلوبه.

وتثير مشكلة ترتيب المادة السردية وطرائق عرضها، وكيفيات ظهورها، وموقع الراوي في النص وعلاقته بالأحداث ودرجة إحالته على المؤلف الحقيقي، وتوظيف الوثائق الذاتية والتاريخية كالمذكرات والملاحظات والانطباعات واليوميات والمستندات الشخصية، موضوعاً هاماً يتعلق بالانتماء النوعي للسيرة الروائية، ولقد أشرنا من قبل إلى أن السيرة الروائية تهجين سردي، وظّف وأعاد توظيف كشوفات السيرة الذاتية والرواية، على أن عملية التهجين ما زالت في طورها الأول، ذلك أن النصوص التي وقفنا عليها، لم تزل غامضة الانتماء والهوية، وباستثناء الجزء الأول من سيرة محمد شكري الروائية "الخبز الحافي" و"مرايا ساحلية" وقد ورد فيهما تأكيد أنهما "سيرة" فإن معظم النصوص الأخرى التي كانت موضوعا للتحليل نشرت على أنها روايات، وثبت بوضوح على أغلفتها الخارجية أو الداخلية أنها روايات، بما في ذلك الجزء الثاني من السيرة الروائية لشكري "الشطار".

ومع أن هنالك إشارات لا تقبل اللبس في المقدمات التي يضعها المؤلفون أو تأكيدات نصية ترد في تضاعيف المتون، بأن نصوصهم ليست روايات محضة، فإن البحث عن تسمية، وكل ما يولده من مشكلات لم يدفع إلى الأمام موضوع الاتفاق على مصطلح معبر عن الطبيعة التركيبية لهذه النصوص، وينبغي أن يفهم كل هذا على أنه أمر طبيعي في تاريخ الأنواع الأدبية، ذلك أن الممارسات النصية تظهر أولاً، وذلك قبل الاتفاق على تسمية النوع الذي تكون عليه وقبل وضوح القواعد العامة وثباتها النسبي، وما إن تتكاثر النصوص حتى تندرج ضمن نوع جديد، ينتظم تحت إطار تسمية تشير إلى ذلك النوع، والمصطلح المركب "سيرة روائية" يؤدي وظائف، ويحل جانباً من مشكلات النوع السردي الجديد، ويقرر درجة الصلة مع الموارد التي تحدّر منها، إنه فيما يخص أمر الوظيفة، يدمج بين الوثائقي والتخيلي، ويرتب العلاقة فيما بينهما على أساس التفاعل الحر الذي لا يرهن نفسه بانتماء محدّد إلى أي منهما. وإنه فيما يتصل بإشكالية النوع يحيل على درجة الاستثمار الممكنة لمعطيات منجزة قدمتها السيرة الذاتية والرواية عبر تاريخهما، وأخيراً فيما يتعلق بالأصول فإن المصطلح، يربط هذه الممارسات النصية بصلة نسب واضحة مدفوعة إلى أنواع لها موقعها في تاريخ الأدب.

هوامش الفصل الرابع

1. طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاءتوبقال، 1990ص51
2. جورج ماي، السيرة الذاتية، ترجمة محمد القاضي وعبدالله صولة، تونس، بيت الحكمة، 1992ص 189
3. م. ن. ص 199 ـ 205.
4. فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ترجمة عمر حلي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994 ص 22.
5. م. ن. ص 39 ـ 40.
6. محمد شكري، الخبز الحافي، لندن، دار الساقي، 1993.
7. محمد شكري، الشطار، لندن، دار الساقي، 1994.
8. م. ن. ص 94.
9. رؤوف مسعد، بيضة النعامة، لندن، رياض الريس للنشر، 1994.
10. م. ن. ص 12.
11. نجيب محفوظ، أصداء السيرة الذاتية، القاهرة، مكتبة مصر.
12. حنا مينه، بقايا صور، بيروت، دار الآداب، 1990، ص 203 ـ 204.
13. م. ن. ص 110.
14. م. ن. ص 11.
15. م. ن. ص 268 ـ 269.
16. م. ن. ص 273.
17. م. ن. ص 257.
18. م. ن. ص 100.
19. جمال الغيطاني، خلسات الكرى، القاهرة، دار شرقيات، 1996 ص 13.
20. عبد الرحمن مجيد الربيعي، خطوط الطول. . خطوط العرض، تونس، درا المعارف، 1993.
21. بهاء طاهر، الحب في المنفى، القاهرة، دار الهلال 1995.
22. فاطمة المرنيسي، نساء على أجنحة الحلم، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي، 1998
23. م. ن. ص 255
24. م. ن. ص 255
25. م. ن. ص 114
26. م. ن. ص 114 ـ 115
27. أمير تاج السر، مرايا ساحلية: سيرة مبكرة: المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000
28. م. ن ص113
29. م. ن. ص 117
30. أمين مازن، مسارب، طرابلس، مطابع الثورة العربية، 1998
31. عالجنا هذا الموضوع بالتفصيل في الفقرة (3 ـ 3) من الفصل السادس في الكتاب الأول.
32. عبده وازن، حديقة الحواس، بيروت، دار الجديد، 1993

الفصل الخامس

السيرة الذاتية: المنفى، والأوطان المتخيلة

1. أوطان متخيلة.

في رواية "الجهل" تحدّث "ميلان كونديرا" عن (Nostalgia) بوصفه منفيا، فمن باريس كتب عن براغ، مستعيداً، بحنين غمره أسى جامح، عالماً تراجع بقوة إلى الوراء فاستحال ذكرى. أشار كونديرا، وهو يتتبّع المسارات الدلالية لـ (Nostalgia) إلى أن الجذور الأولى للكلمة هي يونانية، وهي مزيج نُحتَ من (Nostos) و (Algos) أي الرجوع المقترن بالشقاء، فالطرف الأول يحيل على العودة، والانكفاء، فيما الطرف الثاني يحيل على الحنين، والشغف، والاشتياق، والشوق المعذِّب الذي لا يحتمله المرء، بسبب العجز عن تحقيق الرغبة في الرجوع إلى المكان الأول. وأتخذ اللفظ في اللاتينية معنى النأي الذي يحول دون المعرفة، فيتسبّب في جهل مطبق بما يحدث في ذلك المكان، وما يتبع ذلك من إحساس عميق بالألم، أما في الإنجليزية فاستقرّتْ الدلالة على معنى الابتعاد عن الوطن، والحنين المشوب بالوجع في العودة إليه، فتكون الدلالة الأخيرة اقترضتْ كثيراً من المعاني الإغريقية ـ اللاتينية للكلمة.

على أن المعنى اتّسع، وتشبّع بدلالات حافّة، فالمصطلح يتردّد، في إيحاءاته، بين حنين جارف للمكان الأول، وتوق إليه، وجهل به، وتخوّف من العودة إليه، وتردّد، بل عجز عن عدم القدرة لاتخاذ أي قرار بشأن ذلك، فالبقاء بعيداً عن الوطن يخلّف عذاباً متواصلا، وقلقاً مستمراً، والاقتراب إليه غير ممكن، فالمنفِيُّ منزلق في سفوح منحدرة لا سبيل له في الثبات، ولا الوصول إلى نهاية محدّدة. وحينما تُحزم معا كلّ هذه الإيحاءات القابعة تحت لفظ (Nostalgia) ينبثق المفهوم الشامل لفكرة الحنين. وهي تشكل اللبّ الحقيقي لأدب المنفى.

إثر إحدى محاضراتها سُئلت الروائية التشيلية "إيزابيل ألليندي" عن معنى "Nostalgia" في رواياتها، أي الحنين المخيّم فيها، فبُهتتْ، ثم صمتتْ مرتبكة، ومتفاجئة، لكنها استجمعت معلوماتها المعجميّة عن المصطلح بعجالة، فتداركت الموقف،

قائلة "هو ألمُ أن يرى المرءُ نفسَه غائباً عن وطنه، هو الحزن الذي تثيره سعادةٌ مفقودة" . ثم عقّبتْ تشرح حالها المضطربة حينما طُرح عليها السؤال، وهي تفكّر بالجواب "قطع السؤالُ الهواءَ عني، لأنني حتى تلك اللحظة لم أنتبه إلى أنني أكتب كتمرين متواصل عن الاشتياق، طوال حياتي كنت غريبة تقريباً، وهو الوضع الذي أقبله، لأنه لا خيار آخر أمامي. وجدتُ نفسي مرات عديدة مجبرة على المغادرة، مُحطِّمة الأغلال، مخلّفة كل شيء ورائي، كي أبدأ من جديد في مكان آخر؛ فلقد جبتُ متغرِّبة طرقاً أكثر مما استطيع تذكّره، ومن كثرة ما ودّعتُ جفّتْ جذوري، واضطُررتُ أن استنّبتَ أخرى، استوطنتْ الذاكرةَ لعدم وجود مكان جغرافي تستوطنه "[1] .

وما دام الحديث ينصرف برمّته إلى أمكنة مفقودة فرضتها حالة النفي، فهل يمكن الحديث عن أوطان متخيلة، بالنسبة للمنفيين، تكون بديلا للأوطان الحقيقية؟ . تجيب "ألليندي" نفسها عن ذلك في سيرتها الذاتية "بلدي المخترع" وهي تصف شعورها بالاقتلاع أبان مغادرة بلادها إلى فنزويلا عام 1975بعد نحو سنتين من الانقلاب العسكري الذي قاده الجنرال "بينوشيت" ضد الرئيس "سلفادور أللينـدي" في الحادي عشر من أيلول/ سبتمبر1973 "منذ اللحظة التي عبرتُ فيها جبال الأند، ذات صباح شتوي ماطر، بدأتُ دون وعي عملية اختراع بلد، عدّتُ لأحلّق فوق الجبال مرّات كثيرة، ودائما أتأثر، لأن ذكرى ذلك الصباح تهاجمني كما كانت حين رأيت مشهد الجبال الشامخ، فالعزلة المطلقة لتلك القمم البيضاء، لتلك الهوات السحيقة، لتلك السماء العميقة الزرقاء، ترمز إلى وداعي لتشيلي. لم أتصور قط أنني سأغيب كل هذا الزمن. . . سيطر عليّ الحنين منذ تلك الليلة الأولى، ولم يفلتني لسنوات طويلة إلى أن سقطت الدكتاتورية وعدتُ لأطأ أرض بلدي، خلال ذلك بقيتُ أعيش ناظرة إلى الجنوب، متعلقة بالأخبار، منتظرة لحظة العودة بينما اختار ذكرياتي، أغيّر بعض الأحداث، أبالغ أو أتجاهل أخرى، أشذّب عواطفي؛ وهكذا رحتُ أشيّد شيئا فشيئا هذا البلد المخترع، الذي زُرعتْ فيه جذوري "[2] .

تثير ألليندي قضية الانتماء، ومشكلة الهوية، وتخيّل الأوطان، وهو أمر غاية في الأهمية بالنسبة للمهاجرين، والمنفيين، والنازحين، وكل الذين غادروا بلادهم قسراً أو اختياراً، ولم يندمجوا في الجماعة الجديدة التي يعيشون فيها، ولم ينسوا، في الوقت نفسه، الجماعة القديمة التي تحدّروا منها؛ إذ لا يستطيع المنفيّ الانخراط الكامل في المجتمع الجديد، ولا يتمكّن من قطع الصلة بالمجتمع القديم الذي ولد فيه، فيتوهم صلةً مضطربة، وانتماء مهجّناً، ويختلق بلاداً لاحقته أطيافها في المنفى، فما أن يرتحل المرء أو يُرحَّل عن مكانه الأول حتى تتساقط كثافة الحياة اليومية، وتنحسر، وتتلاشى، وتحلّ محلّها ذكرياتٌ شفافة تدفع به إلى نسيان الوقائع المريرة، وبمضيّ السنوات يبدأ المنفيّ في تخيّل بلاد على سبيل

الاستعادة، والتعويض، وهي أمكنة تتخلّق في ذاكرته كتجربة شفافة، وأثيرية، يغذّيها شوق إلى أماكن حقيقية تلاشت إلا كومضات بعيدة في عتمة حالكة. ذلك هو الحنين بدلالته الفكرية والعاطفية. حينما كتبتْ ألليندي سيرتها، تحدّثتْ عن طفولتها في تشيلي المتخيلة، وليس عن حياتها في أمريكا حيث تعيش منذ مدة طويلة. ولكن كيف يقوم الحنين بمهمة تخيّل الأوطان؟.

وفي مقال له بعنوان "أوطان متخيّلة" عرضَ الروائي الهندي "سلمان رشدي" وصفاً لخلفيات روايته "أطفال منتصف الليل" ثم ربط النص بذكريات طفولته في "بومباي" حيث استعاد نبذاً من أحداث متناثرة ليجعل منها حقائق سردية متماسكة كوّنت متن الرواية. لم يؤرّخ رشدي لانفصال شبه القارة الهندية إلى دولتين هما الباكستان والهند، إنما ركّب حدثا متخيلا من شتات الوقائع، فاستعاد ذكرى مزعجة لانشطار أمة كبيرة إلى أمتين متنازعتين بناء على تفسيرات ضيقة للمعتقدات الدينية. وقد علّق "تيتز رووكي" على ذلك بقوله: ربما كان صحيحاً اعتبار الماضي وطناً هاجرنا كلُّنا منه، وأن يكون فقدانه أو ضياعه جزءاً من إنسانيتنا المشتركة كما يتصوّر رشدي، بيد أن الكتّاب الذين يعيشون مثله في المنفَى قد يمرون بتجربة الفقد هذه أكثر من سواهم، لكن حتى أولئك الكتّاب الذين يؤرقهم الشعور بالفقد والدافع إلى استعادة ما ضاع، إذا قرروا أن ينظروا وراءهم، فلن يكونوا قادرين على استعادة الشيء الذي فقدوه بالتحديد، لكنهم سوف يصنعون خيالاً بديلاً، ليس مدناً وقرى حقيقية، وإنما مدن وقرى غير مرئية، وأوطان متخيلة، كما صنع رشدي "هنداً متخيلة" في روايته[3].

2. المنفى والعودة المستحيلة.

تشكل قضية تخيل الأوطان، والأمكنة الأولى، ومنها المدن، وما يتّصل بذلك من حنين وشقاء، البؤرة المركزية لأدب المنفى، فثمة تزاحم بين الأوطان والمنافي في التخيلات السردية التي يكتبها المنفيون. ولكن مَنْ هو المنفِيّ الذي ينتدب نفسه لهذه المهمة، أو يُجبر عليها، فيخوض غمارها؟ يُعرف المنفيُّ بأنه الإنسان المنشطر بين حال من الحنين الهوسي إلى المكان الأول، وعدم القدرة على اتخاذ القرار بالعودة إليه، وينتج هذا الوضع إحساساً مفرطاً بالشقاء لا يدركه إلا المنفيون الذين فارقوا أوطانهم، ومكثوا طويلا مبعدين عنه، فاقتُلعوا عن جذورهم الأصلية، وأخفقوا في مدّ جذورهم في الأمكنة البديلة. فخيّم عليهم وجوم الاغتراب، والشعور المريع بالحس التراجيدي لمصائرهم الشخصية، إذ عَطِبَتْ أعماقُهم جرّاء ذلك التمزّق، والتصدّع، وقد دفع الحنين إلى المكان الأول رغبة عارمة لاستدعاء الذكريات الممزوجة بالتخيلات، فالمنفيّ، وقد افتقد بوصلته الموجِّهة، يستعيد مكاناً على سبيل الافتراض ليجعل منه مركزاً لذاته، ومحوراً لوجوده، فيلوذ بالوهم الحالم بحثاً عن توازن مفقود. فهو يحكم سيطرته على المكان المفقود عبر سيل من الذكريات

المتدافعة في سعي للعثور على معنى لحياته، فيغيب المنفى مكاناً يعيش فيه الآن، ويحضر الوطن زماناً كان فيه من قبل. وفي اللغة العربية تحيل مشتقات الفعل "نفى" على دلالة واحدة مترابطة الأطراف، هي: الإبعاد، والتنحية، والطرد، والإخراج، والتغريب، والذهاب، والانتفاء، والانعدام. وجميعها تؤكد حال الانبتات، والانقطاع، والاجتثاث، وعدم المُكنة على التواصل، والعجز عنه.

يُكرّس المنفَى شعوراً من عدم الانتماء، فالمنفَى ليس مكاناً غريباً، فحسب، إنما هو مكان يتعذّر فيه ممارسة الانتماء، لأنه طارئ، ومُخرَّب، ومُفتَقَر إلى العمق الحميم، بل إنه يضمر قوة طاردة في العلاقات القائمة فيه بالنسبة للمنفِيّ، ويخيم عليه برود الأسى، وضحالة المشاركة. ولطالما وقع تعارض، بل انفصام، بين المنفِيّ والمكان الذي رُحّل/ارتحل إليه، وندر أن تكلّلتْ محاولات المنفيين بالنجاح في إعادة تشكيل ذواتهم حسب مقتضيات المنفَى وشروطه. ومن الحق أن يوصف ذلك بأنه "شقاء أخلاقي "دائم، فالمنفِيُّ هو منْ اقتُلع من المكان الذي ولد فيه، لسبب ما، وأخفق في مدّ جسور الاندماج مع المكان الذي أصبح فيه، فحياته متوتّرة، ومصيره ملتبس، وهو يتآكل باستمرار، ولا يلبث أن ينطفئ، بالمعنى المباشر، ليتّقد مرة أخرى بالمعنى الرمزي. فالمنفِيّ ينطوي على ذات ممزقة، لا سبيل إلى إعادة تشكيلها في كينونة منسجمة مع نفسها أو مع العالم، ومن المتوقّع أن يقدّم أدب المنفى تمثيلا سرديا عميقا لهذه الحالات المتضاربة من الرؤى، والمصائر، والتجارب التي يخوضها المنفِيّ، وبخاصة حينما يلجأ إلى الكتابة السردية التي تتعرّض لارتحالاته بين الأمكنة، والأزمنة، والثقافات، واللغات، والتقاليد، والمجتمعات، والبحث عن موقع له بينها، وكشف موقفه منها، ثم الكيفية التي يعيد فيها بناء مسار حياته ضمن رؤيته بوصفه منفياً يقف على حافة كل الحالات، ولا ينخرط فيها.

تعرّض "تودورو" في سياق بحثه عن الصلة بين "الأنا" والآخر "لشخصية المنفِيّ، وحاول أن يحدّد ملامحها، بالصورة الآتية "تشبه هذه الشخصية (=المنفِيّ) في بعض جوانبها المُهاجر، وفي بعضها الآخر المُغرَّب. يقيم المنفِيُّ، مثل الأول، في بلد ليس بلده، لكنه مثل الثاني، يتجنّب التمثّل، غير أنه وخلافاً للمُغرَّب، لا يبحث عن تجديد تجربته وزيادة حدّة الغربة، وخلافاً للخبير، لا يهتم خصوصاً بالشعب الذي يعيش بين أفراده" . وبعد هذا التحديد الذي تقصّد "تودورو" أن يبيّن فيه أوضاعاً متزحزحة للشخصيات التي من خلالها يمكن أن تنبثق شخصية المنفيّ، مضى قائلا بأن المنفِيَّ هو الشخص "الذي يفسّر حياته في الغربة على أنها تجربة اللا ـ انتماء لوسطه، والتي يحبّها لهذا السبب نفسه. المنفِيُّ يهتم بحياته الخاصة، بل وبشعبه الخاص، ولكنه أدرك أن الإقامة في الخارج، هناك حيث لا "ننتمي "أفضل لتشجيع هذا الاهتمام. إنه غريب، ليس مؤقتاً بل نهائياً. يدفع هذا الشعور

نفسه، وإن يكن على نحو أقل تطوراً، بالبعض إلى الإقامة في المدن الكبيرة حيث يحول الإغفال دون أي اندماج كامل في الجماعة". ويضيف "يكمن الخطر في وضع المنفِيّ.. في أنه يتخلّى دفعة واحدة عن العلاقات القوية التي تربطه بهؤلاء الآخرين الذي يعيش بينهم". ويختم كل ذلك بقوله "قد يشكّل المنفَى تجربة سعيدة، لكنه بالتأكيد ليس اكتشافاً للآخرين"[4].

شغل هذا الموضوع "إدوارد سعيد" فتطرّق إلى بواعث النفي، وآثاره "النفي لا يقتصر معناه على قضاء سنوات يضرب فيها المرء في الشعاب هائماً على وجهه، بعيدًا عن أسرته وعن الديار التي ألفها، بل يعني إلى حدٍّ ما أن يصبح منبوذاً إلى الأبد، محروماً على الدوام من الإحساس بأنه في وطنه، فهو يعيش في بيئة غريبة، لا يعزّيه شيء عن فقدان الماضي، ولا يقل ما يشعر به من مرارة إزاء الحاضر والمستقبل". ثم يوضّح "يشيع افتراض غريب وعار عن الصحة تماماً، بأن المنفيَّ قد انقطعت صلته كلية، بموطنه الأصلي، فهو معزول عنه، منفصل منبت الروابط إلى الأبد به. ألا ليتَ أن هذا الانفصال "الجراحي" الكامل كان صحيحاً، إذن لاستطعتَ عندها على الأقل أن تجد السلوى في التيقن من أن ما خلّفته وراء ظهرك لم يعد يشغل بالك، وأنه من المحال عليك أن تستعيده قط. ولكن الواقع يقول بغير ذلك، إذ لا تقتصر الصعوبة التي يواجهها المنفيُّ على كونه قد أُرغم على العيش خارج وطنه، بل إنها تعني ـ نظراً لما أصبح العالم عليه الآن ـ أن يعيش مع كل ما يُذكّره بأنه منفيٌّ، إلى جانب الإحساس بأن الوطن ليس بالغ البعد عنه، كما أن المسيرة "الطبيعية" أو المعتادة للحياة اليومية المعاصرة تعني أن يظل على صلة دائمة، موعودة ولا تتحقّق أبداً، بموطنه. وهكذا فإن المنفيَّ يقع في منطقة وسطى، فلا هو يُمثل تواؤماً كاملاً مع المكان الجديد، ولا هو تحررّ تماماً من القديم، فهو محاط بأنصاف مُشاركة، وأنصاف انفصال، ويُمثّل على مستوى معين ذلك الحنين إلى الوطن وما يرتبط به من مشاعر، وعلى مستوى آخر قدرة المنفيّ الفائقة على محاكاة من يعيش معهم الآن، أو إحساسه الدفين بأنه منبوذ، ومن ثم يصبح واجبه الرئيسي إحكام مهارات البقاء والتعايش هنا، مع الحرص الدائم على تجنب خطر الإحساس بأنه حقق درجة أكبر مما ينبغي من "الراحة" و"الأمان"[5].

توقف سعيد كثيراً على هذا الموضوع في سعي لا يخفى من أجل تعميق الإحساس بفكرة المنفى "يُجبر المنفَى المرء على التفكير فيه، ويا لها من تجربة فظيعة. إنه الشرخ المفروض الذي لا التئام له بين كائن بشري ومكانه الأصلي، بين الذات وموطنها الحقيقي: فلا يمكن أبداً التغلّب على ما يولّده من شجن أساسي... فمآثر المنفَى لا يني يقوّضها فقدان شيء ما خلّفه المرء وراءه إلى الأبد"[6]. وهذه الحال أفرزت مدونة ضخمة من الكتابة الشعرية والسردية تعرف بـ"أدب المنفَى". وهي سجل متنوع وغني أسهم فيه عدد كبير من

الكتّاب المنفيين الذي استلهموا تجاربهم، وجعلوا منها خلفيات لعوالم افتراضية أفضوا بحنينهم إليها، ورغبوا في أن تكون المكافئ المتخيل لإحساسهم بالفقدان والغياب.

أجمل "فخري صالح" ما تفرّق عن المنفى وأدبه في دراسته "مفهوم أدب المنفَى" فبيّن دلالة المنفى، وموقع المنفيّين في الجغرافيا الثقافية المتزحزحة بين المراكز والأطراف، فمفهوم المنفى ذو طبيعة معقّدة؛ لأنه مفروض ومرغوب فيه، يجري السعي إليه وتفضيل الإقامة فيه، وكذلك ذمّه بوصفه حالة من الإبعاد والاغتراب اللذين يُدفع المرء إليهما، أو يُجبر على عناقهما. ثم انتقل إلى تقصّي طبيعة الأدب الذي يفرزه المنفَى، مؤكداً أنه من الصعب أن نرسم شبكة لمعنى المنفَى، وأدب المنفَى، ضمن هذه الظروف المعقّدة من عمليات النزوح، والشتات، والاغتراب، والاقتلاع، والتشريد، والنفي، والرحيل الطوعي، أو الهجرة بحثا عن الحرية، أو الرغبة في تحسين الأوضاع المعيشية؛ فبينما كان الارتحال فرديا في العصور السابقة، أو أنه يتضمن جماعات صغيرة، صار هناك مجتمعات شتات كاملة تبتعد، طوعا أو كرها، عن أوطانها الأصلية. وبعض مجتمعات الشتات هذه أجبرت لا على ترك أوطانها فقط بل على التخلّي عن لغتها الأم، وثقافاتها الأصلية لتصبح جزءاً مُزاحاً من المجتمعات والثقافات الجديدة، مثل الأفارقة الذين يعيشون في فرنسا، والهنود والباكستانيين الذين يعيشون في بريطانيا. وهؤلاء ينتجون آداباً مهجّنة لكنهم يتّخذون من الفرنسية والإنجليزية لغة يعبرون بها عن أنفسهم، بكل ما يتضمنه ذلك من مصاعب في التعبير عن الذات، وانشقاقات في الهوية. وعلى هذه الخلفية المركّبة من أوضاع الجماعات النازحة، والأفراد المقتلعين يرى "فرانز فانون" أن المنفَى "انسحاب نرجسي من العالم إلى شرنقة الذات" وبهذا المعنى يستخدم فانون المنفى استخداما مجازيا في تحليله لعبء الاستعمار وضغطه على الذات المستعمَرة، حيث يتلوّن تعريفه، ليدخل في تعريف الهوية المنشقّة، والذات المشروخة، لأسباب تتصل بالتجربة الكولونيالية للشعوب المستعمَرة في القرون الثلاثة الأخيرة.

إن المنفى عرض نفسي من وجهة نظر "فانون" وهوية مكتسبة تقيم على حدود الثقافات، وتعلّم الذات والآخر كيفية النظر إلى تداخل الثقافات وتجارب البشر، من وجهة نظر "إدوارد سعيد" وهو الشيء نفسه الذي فعله "هومي بابا" حين شدّد على أهمية المجاز في تجربة المنفى؛ حيث يرى أن عدداً كبيراً من الشعوب الحديثة بدأ رحلته في تكوين القوميات خلال القرن التاسع عشر، وهو القرن نفسه الذي بلغ فيه الاستعمار الأوروبي ذروته. لقد سعى الغرب إلى الامتداد نحو الشرق، كما نشطت حركة الهجرة باتجاه الغرب، ما ملأ الفراغ الذي تركه غياب الأوطان بلغة المجاز. وإلى كل ذلك يستعين صالح بتميز "جان محمد" للفارق بين المهاجر والمنفِيّ، ففي الوقت الذي يقوم فيه "كل من المنفِيّ والمهاجر

بعبور الحدود بين مجموعة قومية أو اجتماعية وأخرى، فإن موقف المنفِيّ من الثقافة المُضيِّفة سلبي، فيما يتخذ المهاجر من تلك الثقافة موقفاً إيجابيا. إن فكرة المنفَى تشدّد دوما على غياب "الوطن" وعلى النسيج الثقافي الذي شكل الذات الفردية؛ ومن ثمّ فإنها تتضمن تمزّقا لا إراديا، أو مفروضا، للعلاقة بين الذات الجمعية للثقافة الأصلية والذات الفردية. إن "النوستالجيا" الخاصة بالمنفى تدفع الفرد في العادة لكي يكون غير مبالٍ بالقيم والخصائص المتعلقة بالثقافة المُضيِّفة؛ إن المنفِيّ، يختار، إذا كان بمقدوره أن يختار، أن يعيش في سياق غير مرحّب، سياق يشبه "الوطن".

وخلص صالح إلى أن مفهوم أدب المنفَى قد خضع خلال الربع الأخير من القرن العشرين لتحوّلات وتعديلات عديدة، حيث غادر معناه اللغوي، الذي جعل منه دالا على أدب الغربة، والهجرة، والاقتلاع، والنفي، والتشرد، فأصبح تجربة مجازية تدل على النظر بعيون جديدة إلى العالم، وتجارب البشر، وتفاعل الثقافات، ومفهوم الحرية، والرؤية غير المتحيّزة، والابتعاد عن مفهوم الهوية المغلقة، وطرح مفاهيم مثل الأصل، والقومية، والآداب الوطنية، على بساط البحث مجدّداً. وقد دخل المفهوم، من خلال عدد من المنظّرين ونقاد الأدب، بوابة النظرية الأدبية ليصبح من بين المفاهيم الأساسية التي تشكّل ما يسمى "آداب ما بعد الاستعمار" بوصف تجربة المنفى عنصراً مشكلا للهوية الخاصة بكل من المستعمِر والمستعمَر؛ فالرحلة باتجاهات متعاكسة جزء لا يتجزأ من تجربة الغزو الاستعماري الحديثة. وهو ما جعل مفهوم أدب المنفى يُبحث في كلا الاتجاهين: شرقا وغربا، جنوبا وشمالا. وبهذا المعنى يمكن القول إن محاولة فهم الآداب الحديثة تستلزم إلماما بتحولات المفهوم، ومغادرته دائرة الفهم القاموسي الضيق إلى أفق النظرية الأدبية(7).

أدب المنفَى إذن ظاهرة ثقافية يتنامى حضورها في آداب الأمم التي خضعت للتجربة الاستعمارية، وتشكّل الكتابة السردية لبّها الجوهري، وهي تطفح برغبات هوسية من الاشتياق، والحنين، والقلق، ومسكونة بفكرة إعادة كشف موقع الفرد في وطنه، وفي منفاه، على حدٍّ سواء. والحال فإن المنفَى يكرّس عجزاً عن الانتماء إلى أي من العالمين المذكورين، وتعذّر الانتماء، يقود إلى نوع من الترفّع الفكري، والرهبنة الروحية، والعقلية، وذلك قد يفضي إلى العدمية أحيانا، حيث تتلاشى أهمية الأشياء، فتنهار صورة العالم في أعماق المنفِيّ، ولكن قد يظهر العكس، فالمنفيون الكبار، عبر التاريخ، هم الذين أوقدوا شرارة الأمل في نفوس شعوبهم، وألهموها فكرة الحرية، وقادوها إلى شواطئ الأمان، فالمنفيُّ ما إن يتخطّى الذاتية المغلقة إلا ويصبح كائناً عالمياً يتطلع إلى تغييرات شاملة.. والمنفيون ينظرون إلى غير المنفيين نظرة استياء وسخط. فهم ينتمون إلى محيطهم، أما

المنفِيّ فغريب على الدوام. يقضي معظم حياته في التعويض عن خسارة مربكة بخلق عالم جديد يبسط سلطانه عليه[8].

خلع إدوارد سعيد على المنفِيّ الميزة المتفرّدة، بقوله: يعلم المنفِيّ أن الأوطان في العالم الدنيوي عارضة، ومؤقتة. بل إن الحدود والحواجز يمكن أن تغدو سجوناً ومعازل، وغالباً ما يُدافع عنها، وتُحمى بلا مبرِّر أو ضرورة. أما المنفيون فيعبرون الحدود، ويحطّمون حواجز الفكر والتجربة[9]. وكل ذلك له صلة بفكرة الانتماء التي تتلاشى عند المنفيين، بمعناها المباشر، فتصبح الهوية رمادية، تطوي في داخلها هويات متمازجة كثيرة، وربما متناقضة.

يتميز أدب المنفى بأنه مزيج من الاغتراب والنفور المركّب؛ كونه نتاجاً لوهم الانتماء المزدوج إلى هويتين، أو أكثر، ثم، في الوقت نفسه، عدم الانتماء لأي من ذلك، بل إنه أدب يستند، في رؤيته الكلية، إلى فكرة تخريب الهوية الواحدة والمطلقة، وبصفته تلك فهو أدب عابر للحدود الثقافية، والجغرافية، والتاريخية، ويخفي في طياته إشكالية خلافية، لأنه يتشكّل عبر رؤية نافذة، ومنظور حاد يتعالى على التسطيح، ويتضمن قسوة عالية من التشريح المباشر لأوضاع المنفِيّ، ولكلٍّ من الجماعة التي اقتُلع منها، والجماعة الحاضنة له، لكنه أدب ينأى بنفسه عن الكراهية، والتعصّب، وهو يتخطّى الموضوعات الجاهزة، والنمطية، ويعرض شخصيات منهمكة في قطيعة مع الجماعة التقليدية، وفي الوقت نفسه، ينبض برؤية ذات ارتدادات متواصلة نحو مناطق مجهولة داخل النفس الإنسانية.

3. السيرة والمنفى: تفاعلات متبادلة.

تقع السير الذاتية للمنفيّين في قلب المدوّنة السردية لأدب المنفى، ومعلوم بأن أدب السيرة يظهر في إطار التعبير الشخصي الذي يفرضه الوعي الذاتي وهو يبحث عن معنى لتطوره عبر الزمن، ولهذا يقول "جورج ماي" بأن "أقوى البواعث الباطنية على كتابة السيرة الذاتية، حاجة المرء إلى العثور على معنى لحياته المنقضية أو على إعطائها شكلاً مخصوصاً"[10]. وفكرة البحث عن معنى مخصوص لتجربة الحياة، بعد أن توارت متمزقة بين الأوطان والمنافي، تستأثر باهتمام المنفيين أكثر من سواهم، لأن تجاربهم تتنزّل في منطقة البحث عن معنى معيّن فرضه المنفى؛ فتأثير المنفَى، وإعادة صوغه للشخصية، يترك بصمة لا تُمحى في تحديد معالم تلك التجربة، وفي طريقة النظر إليها، وفي استخلاص التجربة الكبرى منها، وفي كيفية كتابتها.

في سيرته الذاتية "خارج المكان" عرّج "إدوارد سعيد" على ذكر كثير من ذلك، وأول ما يلفت الانتباه حرصه على رسم الأطر العامة التي حدّدتْ نزوعه ليس في اعتبار كتابة سيرته

معادلا لانهياره الجسدي بسبب مرض السرطان، فحسب، إنما في الوصف المُسهب للنزوح المكاني المتواصل، والإزاحات اللغوية التي سبّبتها التجربة الاستعمارية، ثم تأثير كل ذلك في صوغ علاقته بنفسه، وبأسرته، وبالأمكنة المفقودة. وفي جميع ذلك ظهر سعيد منقسماً على نفسه بين قوة مستترة، وضعف معلن، فلا هو قادر على الإفصاح عن قوته الجوانية ـ وهو ما يقع الاحتفاء به عادة في السير الذاتية ـ ولا هو متمكّن من ستر الوهن العميق الذي يجتاح أعماقه ـ وهو ما يجري غالبا طمسه في الكتابة السيرية ـ فكل قوة طبيعية في داخله كبحها ضغط خارجي فرضته التربية العائلية الصارمة، ولم تُتح له فرص التفتّح والمشاركة إنما الانكفاء على الذات، وتكبيل الرغبات. وبمرور الزمن فإن كلَّ ضعف تسببتْ به تلك التربية استُبدل بقوة خارجية أمكن تحويرها لتحرّر سعيد المثقف من هشاشته الداخلية المرتبكة، وتجعل منه شخصية ثقافية وأكاديمية صلبة، وحادة، وعنيفة، وسجالية في مواقفها وأفكارها. إلى كل ذلك كشفت سيرته طبيعة الصلة المعقّدة بين المنفَى والكتابة، وموقع المنفِيّ فيهما، ونوع التصدّعات الجوّانية التي لحقت به جرّاء كل ذلك. وقد اهتبل الفرصة كاملة فشرح كل ذلك، وعرض له، باستفاضة لم تنقصها الجدية والوضوح.

يكمن مفتاح سيرة "إدوارد سعيد" في محفِّزها الأساسي، وتمثله العلاقة الافتراضية التي ربطته بـ"جوزيف كونراد" وهي علاقةُ مُمَاثَلَةٍ، وربما مُطابقة، ظل سعيد يحيل عليها، بكثير من الاحتفاء، والإصرار، والتكرار، وإليها أرجع موقعه في الثقافة، بل ورؤيته للعالم، وصلته باللغة بوصفها أداة تمثيل وتعبير، فما برح كونراد مُلهماً لسعيد في تحديد نوع العلاقة بين الكاتب والعالم، منذ أول مؤلَّف ظهر له. وهذه العلاقة هي المفتاح الأنسب الذي به يمكن الدخول إلى عالم سعيد كما قامت سيرته الذاتية بتمثيله، ففي مقالته "بين عالمين" التي وردت في كتابه "تأمّلات حول المنفى" صرّح بأنه منذ أول كتاب كتبه، وهو "جوزيف كونراد وقص السيرة الذاتية" استخدم "كونراد مَثلاً لمن تبدو حياته وعمله تجسيداً لمصير المتجوّل الذي يغدو كاتباً بارعاً بلغة أخرى مُكتَسَبة، لكنه لا يقوى مطلقاً على زعزعة إحساسه بالاغتراب في موطنه الجديد ـ أي المُكتَسَب ـ والمثير للإعجاب في حالة كونراد الخاصة، فجميع أصدقاء كونراد قالوا إنه كان راضياً أشدَّ الرضا حيال فكرة أن يكون إنجليزياً، على الرغم من أنه لم يفقد أبداً لكنته البولندية الثقيلة ونكده المميز تماماً، والذي أعتقدُ أنه غير إنجليزي إلى أبعد الحدود. غير أن مَنْ يدخل كتابتَه لابد أن يلمس مباشرة جو الانخلاع، وعدم الاستقرار، والغربة الذي لا مجال للخطأ فيه. فما مِنْ أحدٍ أمكَنه أن يُمثِّل مصير الضياع وفقدان الوجهة بأفضل ممّا فعل، وما مِنْ أحدٍ كان أشد سخرية حيال السعي وراء تغيير ذلك الشرط بترتيبات وتكيّفات جديدة. لا تني تغري المرء بالوقوع في مزيد من الشراك[11].

والحق فكل هذا ينطبق تمام الانطباق على سعيد نفسه، فلم يتبرّم أبداً من كونه أميركيا، ولكن من الصعب أن يعثر المرء على كتابة له لا تَمور فيها فكرة الاقتلاع، ولا تموج بحال الاغتراب، ولا يتعالى فيها القلق، ولا تضطرب فيها الشكوك. وباستعارة تحيل على تجربته يستطرد سعيد متحدثا عن نظيره"لم يحاول نقّاد كونراد إعادة بناء ما دُعي بخلفيته البولندية إلا بعد وفاته بفترة طويلة، تلك الخلفية التي لم يجد منها طريقه المباشر إلى قص كونراد سوى أقل القليل. غير أن معنى كتابته المراوغ المتملّص لا يُقدّم بسهولة أو يسر، ذلك أنه حتى حين نجد الكثير عن تجاربه البولندية، وأصدقائه، وأقربائه، فإن تلك المعلومات بحد ذاتها سوف لن تهدّئ ذلك اللُّباب من عدم الاستقرار والقلق الذي يدور عمله من حوله دون كلل أو ملل. وندرك في نهاية المطاف أن القوام الفعلي لهذا العمل إنما هو تجربة المنفى أو الاغتراب التي لا سبيل لمعالجتها. فبصرف النظر عن مدى قدرته البارعة على التعبير عن شيء ما، فإن النتيجة تبدو له على الدوام ضرباً من التقرّب مما أراد أن يقوله، ومما قاله متأخراً جداً، بعد اللحظة التي كان يمكن للقول فيها أن يكون مفيداً"[12].

هذا الوصف لحال كونراد العالق بين لغتين، وعالمين، دفع بسعيد إلى وصف تجربته المماثلة لتجربة صنوه البولندي"إن العربية، لغتي الأصلية، والإنجليزية، لغتي المدرسية، كانتا مختلطتين على نحو يتعذّر فصمه: فلم أعرف أبداً أيهما كانت لغتي الأولى، ولم أكن أشعر أنني مرتاح تماماً في أي منهما، على الرغم من أنني أحلم بكليهما. وفي كل مرة أنطق بها جملة إنجليزية، أجد نفسي أرددها بالعربية، والعكس بالعكس"[13]. ويردف"وجدت نفسي وأنا أُحيي من جديد ما في سنواتي الأولى من مآزق سردية، إحساسي بالشكّ، وبكوني خارج المكان، وشعوري الدائم بأنني أقف في الركن الخطأ، في مكان بدا كأنه ينزلق مني بعيداً كلما حاولت أن أحدّده أو أصفه[14]. والمماثلة بين تجربتي كونراد وسعيد أشار إليها هو بنفسه مرارا، وأشار إليها سواه أيضا[15].

التريث طويلا أمام تجربة كونراد، والتأمل فيها، وتقليبها، من طرف سعيد، إنما هو عتبة للولوج إلى تجربته الشخصية والثقافية، بوصفه مفكراً ومنفيا، فتجربته تصلح بدورها أن تكون ذكرى استعادية يمكن بها إعادة اكتشاف تجربة كونراد في ضوء الارتباك الذي تفرضه المنافي، وشروطها القاسية، ويقرره تزاحم اللغات الجديدة، بما يؤدي إلى دفع اللغة الأصلية إلى الوراء، ومعها التصورات الذهنية المصاحبة لها، ويقترح لغات بديلة لها متصوراتها الجديدة، وبذلك تُخرّب الصلة الطبيعية مع المكان الأول، وتفرض صلة ثقافية جديدة، فتقع القطيعة بين المنفيّ ووطنه ليس بالمعنى المباشر، فحسب، إنما بالمعنى الرمزي إذ يتراجع دور اللغة الواصفة، وينحسر التواصل، ويجري ترحيل الوطن المفقود من مرتبة الواقع إلى مرتبة الذكرى المستعادة. وفي ضوء هذا الانزلاق اللغوي والثقافي تنزلق الهوية بصورة

متواصلة، فلا تكتمل، ولا ترسخ، ولا تتّضح معالمها، ولا تعرف الثبات النهائي "فالهوية أو التطابق أمر مضجر بقدر ما يمكن للمرء أن يتخيّل. ولا شيء يبدو أبعد عن الإثارة والتشويق من الدراسة النرجسية للذات التي تستبدل بها اليوم في كثير من الأمكنة، سياسات الهوية، أو الدراسات الإثنية، أو ضروب التأكيد على الجذور، والاعتداد الثقافي، والقومية الصاخبة. . وإذا ما كان علينا أن ندافع عن الشعوب والهويات المهددة بالإفناء أو المخضّعة بسبب اعتبارها شعوباً وهويات أدنى، إلا أن ذلك مختلف تماماً عن تعظيم ماض مبتدع لأسباب في الحاضر "(16).

وأخيراً عرض سعيد اعترافه الآتي "كوني فقدت بلاداً دون أن يكون لدي أمل باستعادتها قريباً، ليس يعني أن أجد عزاء في رعاية جنة أخرى "(17). وبهذا التصريح نقل سعيد علاقته باللغة والمكان إلى مستوى إشكالي يخص المنفيين، وهو أحد أهم مرتكزات أدب حقبة ما بعد الكولونيالية، فقضية الإزاحة عن المكان الأصلي والارتماء في مكان ناء، وتبنّي لغة أخرى غير اللغة الأم للتعبير، وبناء تصورات مغايرة، تولّد أزمة حقيقية خاصة بالرؤية، وبالهوية، وباستعادة بناء علاقة فعّالة بين الذات والمكان الجديد لتحديد موقع الفرد في العالم، وهذا هو مضمون الاغتراب، والمنفى، وكما تذهب أدبيات ما بعد الكولونيالية، فإن "أوسع ممارسة إدراكية مشتركة يمكن داخلها تحديد هذا الاغتراب، تتمثل في بناء المكان. كما أن الفجوة القائمة بين خبرة المكان واللغة المتاحة لوصف هذا المكان تشكّل ملمحا كلاسيكيا واسع الانتشار في نصوص ما بعد الكولونيالية، وتوجد هذه الفجوة لدى من تبدو لغتهم غير كافية لوصف مكان جديد، ولدى من تتعرّض لغتهم لتدمير منتظم نتيجة الاسترقاق، ولدى من أصبحت لغتهم غير متميزة نتيجة فرض لغة سلطة المستعمِر. وعن مزج واحد أو آخر من تلك النماذج يمكن أن يصف حال جميع مجتمعات ما بعد الكولونيالية "(18).

تتخلّل سيرة سعيد إشارات متواترة عن موقعه في الثقافة والعالم، وعن لغته، وكتابته، باعتبار كل ذلك ردّاً على الإزاحة التي تعرّض إليها بوصفه منفياً لم يشعر بالانسجام مع العالم الجديد الذي أُزيح إليه، ولم يقطع الصلة بالعالم القديم الذي أُزيح عنه، فبقي عالقا بينهما، وخارجهما؛ لتعذّر الاتصال الحقيقي بأي منهما بصورة صميمية وكاملة. وبعد أن فرغ سعيد من وصف كلّ هذه المحدّدات عرّج إلى ذكر الظروف الخارجية التي رافقت كتابة السيرة، ودفعت بها، وبلورت الأحاسيس المطمورة في تضاعيفها، وكل ذلك جسّم عمق الخسارة التي تسببت بها التجربة الاستعمارية وتداعياتها في فلسطين "أحاول أن أكتب ذكريات حياتي الباكرة ـ أي ما قبل السياسة ـ وذلك عائد بدرجة كبيرة إلى اعتقادي بأنها قصة جديرة بالإنقاذ والإحياء، لأن الأمكنة الثلاثة التي ترعرعت فيها كفّتْ عن الوجود. ففلسطين هي الآن

إسرائيل، ولبنان، بعد عشرين عاماً من الحرب الأهلية، لم يعد ذلك المكان المُضجر حدّ الاختناق حين كنا نقضي أصيافنا محتجزين في ضهور الشوير، ومصر الكولونيالية، الملكية اختفت عام 1952. وذكرياتي عن تلك الأيام والأمكنة لا تزال حية إلى أبعد الحدود، مفعمة بالتفاصيل الدقيقة التي يبدو أنني احتفظت بها كما لو بين دفتي كتاب، ومفعمة أيضاً بالمشاعر غير المُعَبَّر عنها المتولّدة عن أحوال وأحداث وقعت منذ عقود مضت لكنها انتظرت كما يبدو لكي يفصح عنها الآن. يقول كونراد في "نوسترومو" ما من قلب إلا وتعتمل فيه الرغبة في أن يدوّن مرة وإلى الأبد رواية صادقة لما حدث، ولا شك أن هذا ما حرضني على كتابة مذكراتي"[19].

4. المنفى وفكرة انزياح الهوية. أن ذلك أن

وعلى هذه الخلفية من الشعور المتفاقم بالفقدان، وكون المرء عالقا في منطقة ينتمي/ ولا ينتمي فيها إلى أمكنة وثقافات متعدّدة، تتنزل السيرة الذاتية لسعيد، فتثير إحدى أهم المشاكل الخاصة بكتابة المنفى، قصدتُ بذلك العلاقة مع المكان من وجهة نظر المنفِيّ، وكيفية تشكيل الهوية الشخصية المنزاحة لرجل يقيم علاقة هشة معه، فهو لم يدخر جهداً في تصوير علاقته الواهنة بالأمكنة، وتوسيع دلالتها ليجعل منها فضاءات ثقافية، مصوّراً نفسه عالقا بينها، ومن خلال ذلك ينزلق إلى المنطقة الجوهرية في أية سيرة ذاتية، وهي تكوين الذات في وسط أسري واجتماعي قلق ضمن حقبة تاريخية متقلّبة جعلت المصيرين العائلي والاجتماعي في وضع متأرجح بين المنفى كمكان غير محدد الملامح، وفقدان الوطن، والتفكّك الذي مثّله غياب الداعمين الأساسيين له، وهما الأب والأم، ثم تجربة المرض بالسرطان، وهي التي فرضت الشروع بكتابة السيرة، وحددت شروطها، وكل ذلك جعل من كتاب "خارج المكان" كما يقول مؤلِّفه، عبارة عن "سجل لعالم مفقود أو منسي"[20]، فالعالم الذي استعاده سعيدٌ بالسرد حضر على خلفية إحساس بالغياب النهائي عن العالم الحقيقي "منذ عدة سنوات، تلقّيتُ تشخيصاً طبّياً بدا مُبرماً (=اكتشاف إصابته بسرطان الدم في خريف عام1991) فشعرتُ بأهمية أن أخلّف سيرة ذاتية عن حياتي في العالم العربي، حيث ولدتُ وأمضيتُ سنواتي التكوينية، كما في الولايات المتحدة حيث ارتدتُ المدرسة والكلية والجامعة. العديد من الأمكنة والأشخاص التي أستذكرها هنا لم تعد موجودة، على الرغم من أني أندهش باستمرار لاكتشافي إلى أي مدى استبطنها، وغالباً بأدقِّ تفاصيلها، بل بتشخيصاتها المرّوعة"[21].

أول الصعاب التي تواجه شخصاً اتصل بأمكنة ولغات متعددة، وانفصل عنها، في وقت واحد، هو الموقع الذي ينظر من خلاله إلى تجربة حياته الآفلة، وإلى تجارب الآخرين المحيطين به، فقد شرع سعيد في كتابة السيرة وهو في أميركا يكافح مرضا لا سبيل للنجاة

منه، عن حياته طفلا وصبياً وشاباً قبل أكثر من خمسين سنة في القدس، والقاهرة، وضهور الشوير (=في لبنان) وما كان يثيره ويشغله، في الوقت نفسه، بوصفه كاتبا تتناهبه مؤثرات المكان واللغة "هو إحساسي بأني أحاول دائماً ترجمة التجارب التي عشتها لا في بيئة نائية فحسب وإنما أيضاً في لغة مختلفة. ذلك أن كلاً منّا يعيش حياته في لغة معينة، ومن هنا فإن الكل يختبر تجاربه ويستوعبها ويستعيدها في تلك اللغة بالذات. والانفصام الكبير في حياتي هو ذلك الانفصام بين اللغة العربية، لغتي الأم، وبين اللغة الإنكليزية، وهي اللغة التي بها تعلّمتُ وعبّرتُ تالياً بما أنا باحث ومعلّم. لذا كانت محاولتي سرد التجارب التي عشتها في اللغة الأولى بواسطة اللغة الأخرى مهمّة معقدة، ناهيك عن الطرائق المختلفة التي بها تختلط علي اللغتان وتعبران من حقل إلى آخر. . . إلى جانب اللغة، كانت الجغرافية في مركز ذكرياتي عن تلك السنوات الأولى، خصوصاً جغرافية الارتحال، من مغادرة ووصول ووداع ومنفى وشوق وحنين إلى الوطن وانتماء، ناهيك عن السفر ذاته. فكل واحد من الأمكنة التي عشت فيها ـ القدس، والقاهرة، ولبنان، والولايات المتحدة ـ يملك شبكة كثيفة ومركّبة من العناصر الجاذبة، شكّلتْ جزءاً عضوياً من عملية نموّي، واكتسابي هويتي، وتكوين وعيي لنفسي وللآخرين"[22].

وقد أسهب سعيد في وصف هذه الخلفية المركّبة، وهو يعيد تخيّل وقائع حياته، مشيراً إلى أثر التعليم الكولونيالي في صوغ تجربته الثقافية والشخصية القلقة، ومستعيدا علاقته باللغة بوصفها وسيلة تمثيل لتجاربه الخاصة والعامة "الفارق بين الإنكليزية والعربية يتّخذ شكل توتر حاد غير محسوم بين عالمين مختلفين كلياً بل متعاديين: للعالم الذي تنتمي إليه عائلتي، وتاريخي، وبيئتي، وذاتي الأولية الحميمة ـ وهي كلّها عربية ـ من جهة، وعالم تربيتي الكولونيالي، وأذواقي، وحساسياتي المكتسبة، ومجمل حياتي المهنية معلماً وكاتباً، من جهة أخرى. لم يُعْفني هذا النزاع منه يوماً واحداً، ولم أحظ بلحظة راحة واحدة من ضغط واحدة من هاتين اللغتين على الأخرى، ولا نعمتُ مرة بشعور من التناغم بين ماهيتي على صعيد أول وصيرورتي على صعيد آخر. وهكذا فالكتابة عندي فعل استذكار، وهي، إلى ذلك، فعل نسيان، أو هي عملية استبدال اللغة القديمة باللغة الجديدة. لذا ساورني شعور عظيم بالارتياب عندما أقدمتُ على تأليف هذا الكتاب عن حياتي المبكرة وقد عشتها في معظمها في القدس، والقاهرة، وضهور الشوير. إذ أدركت أنني مُقدِم على عمل متناقض جذرياً هو إعادة بناء عالم في مصطلحات عالم آخر. كان لي أن استخدم اللغة الإنكليزية، ولكن كان عليّ أن استذكر التجارب، وأعبّر عنها بالعربية. طبعاً، كان من العبث إنكار التغاير والتباعد الكاملين بين هذين العالمين. ولكن لا يعقل أن يكونا منفصلين وحدهما عن الآخر، كأنما نتيجة لعملية بترٍ جراحية، ما داما قد تعايشا سنوات وسنوات داخل شخص

واحد. الأحرى أنهما كانا جسمين متوازيين، بل توأمين، يتحسّس واحدهما أيديولوجياً وروحانياً كلَّ عنصر غريب يتعذّر استيعابه عند الآخر، وينفعل إزاءه. لقد اختبرت دوماً ذلك الشعور بالغربة المزدوجة. فلا أنا تمكّنتُ كلياً من السيطرة على حياتي العربية في اللغة الإنكليزية، ولا أنا حقّقتُ كلياً في العربية ما قد توصلتُ إلى تحقيقه في الإنكليزية. هكذا طغى على كتاباتي كمٌّ من الانزياحات، والتغايرات، والضياع، والتشوّه، ولكني كنت مدركاً في الأقل لكل ذلك، وقد حاولت استظهاره في مؤلّفاتي. فالذي عشته صبياً في البيت مع شقيقاتي وأهلي، مثلاً، اختلفَ كلياً عمّا قرأته وتعلّمته في المدرسة. تلك الانزلاقات والانزياحات هي قوام هذا الكتاب، وهي السبب التي يحدوني إلى القول إن هويتي ذاتها تتكوّن من تيارات، وحركات، لا من عناصر ثابتة جامدة"[23].

هذا الموقع المنزلق دائما خارج أي مكان ـ وقد برع سعيد في وصفه كما رأينا ـ انعكس أثره مباشرة في التوتر الذي يشوب السيرة بكاملها، إلى ذلك فقد كتب النصّ في ظل مرض عضال لا سبيل إلى وقف زحفه، فسعيد يربط كتابه بمرضه. وهذه هي التفاصيل التي حدّدت الإطار الخارجي والمباشر لكيفية تأليف الكتاب بوصفه معادلا لتآكل متواصل، فقد كانت الكتابة "الوسيلة الوحيدة التي أفسّر بها لنفسي وللقارئ مدى ارتباط زمن هذا الكتاب بزمن مرضي، بحقباته، وطلعاته، ونزلاته، وتقلّباته كافة. فمع تزايد ضعفي، وتكاثر الالتهابات وطفرات الآثار الجانبية للمرض، ازداد اتّكالي على هذا الكتاب وسيلة أبتني بها لنفسي شيئاً ما بواسطة النثر، فيما أنا أعارك في حياتي الجسمانية والعاطفية هواجس التدهور وآلامه. وقد انحلّتْ المهمتان إلى مجموعة من التفاصيل: فالكتابة انتقال من كلمة إلى كلمة، ومكابدة المرض اجتياز لخطوات متناهية القصر تنقلك من حالة إلى أخرى... والغريب في الأمر أن كتابة هذه السيرة ومراحل مرضي تتزامن تماماً، مع أن معظم آثار تلك الأخيرة قد أمحت من هذه السيرة عن حياتي المبكرة. وعلى الرغم من ذلك، فسجل حياتي ذاك ومسار مرضي هذا (الذي عرفت منذ البداية أن لا شفاء منه) هما كل واحد، بل يمكن أن يقال إنهما متماثلان ومختلفان قصداً"[24].

هذه الأطر الناظمة لمتن السيرة حيث ظهر فيها سعيد ملوّحا لعالم تركه خلفه، جعلته يستعيد بصراحة كيفية تشكيل شخصيته، وتشكيل وعيه الذاتي بعالمه الأول في الشرق الأوسط، وأول ما حرص على التصريح به هو فكرة اختلاق تلك الشخصية "تخترع جميع العائلات آباءها وأبناءها وتمنح كل واحد منهم قصة وشخصية ومصيراً، بل إنها تمنحه لغته الخاصة. وقع خطأ في الطريقة التي تم بها اختراعي وتركيبي في عالم والدي وشقيقاتي الأربع. فخلال القسط الأوفر من حياتي المبكرة، لم أستطع أن أتبين ما إذا كان ذلك ناجماً عن خطئي المستمر في تمثيل دوري أو عن عطب كبير في كياني ذاته. وقد تصرّفت أحياناً

تجاه الأمر بمعاندة وفخر. وأحياناً أخرى وجدت نفسي كائناً يكاد أن يكون عديم الشخصية، وخجولاً، ومتردداً، وفاقداً للإرادة. غير أن الغالب كان شعوري الدائم أني في غير مكاني "[25].

ويستطرد بعد هذا التدشين الذي يسبّب الصدمة "منذ أن بدأ وعيي بذاتي وأنا بعد طفل، استحال علي التفكير بذاتي إلا بوصفي طفلاً يملك ماضياً مشيناً ويتوعّده غدٌ لا أخلاقي. فكان أن اختبرت كل وعيي الذاتي خلال السنوات التكوينية بصيغة الحاضر، مجاهداً كي لا أنقلب إلى الوراء فأقع في قالب مُعدٍّ سلفاً أو أن أتهاوى إلى أمام فأسقط في هاوية الضياع المؤكد. أن أكون أنا ذاتي كان يعني أن لا أكون تماماً في موقعي الصحيح، ولكن الأمر لم يقتصر على ذلك، وإنما كان يعني أيضاً أني لم أنعم مرة براحة بال، بل أتوقّع باستمرار أن يأتي من يقاطعني، أو يصوب لي أفعالي، أو يجتاح حميميتي، أو يعتدي على شخصي الضعيف الثقة بالنفس. كنت دوماً في غير مكاني. لم يترك لي نظام الضبط والتربية المنزلية الجامد الصارم، الذي حبسني فيه أبي منذ سن التاسعة، أي متنفّس، أو أي مجال للإحساس بالذات في ما يتجاوز قواعده وترسيماته "[26].

5. الأبوة والأمومة: تنازع تربوي.

رسم سعيد المحضن التربوي الأبوي الذي اختلق شخصيته، وهو محضن خرّب البراءة الأولى، وشتّت السوّية الطفولية، حينما أخضعها لمعايير أبوية معدّة سلفاً؛ فلم يكن المهم أن ينمو طفلا على البداهة، ويتفتّح مكتسبا خبراته بالتدريج من الوسط الأسري والاجتماعي، إنما ينبغي عليه أن ينمو ممتثلا لشروط تلك المعايير الجاهزة، وما كان مهما أن تنمو له شخصية خاصة، إنما أن ينصاع إلى سلسلة لا نهائية من الروادع والنواهي. وبهذه الطريقة اختُرعت شخصيته، وتحدّدت علاقته بالأمكنة التي عاش فيها.

ويمضي سعيد في جراءة الاعتراف " فإلى سنّ الستين، لم أكن أطيق مجرد التفكير في ماضيٍّ، خصوصاً ماضيٍّ في القاهرة والقدس، وقد احتجبت المدينتان عني لمجموعتين مختلفتين من الأسباب: الأخيرة لأن إسرائيل حلّتْ محلّها، والأولى لأني مُنعتُ من دخولها لأسباب قانونية نتيجة صدفة من أقسى الصدف. ولتعذّر زيارتي مصر خلال خمس عشرة سنة، بين1960و1975، أخذت أقنن الذكريات المبكرة عن حياتي هناك. . فاعتمدت تلك الذكريات وسيلة للإخلاد إلى النوم، بعد أن ازداد صعوبة مع مرّ الوقت، الذي بدّد هالة السعادة التي غمرت حياتي المبكرة فظهرت فترة أكثر تعقيداً وعسراً. فأدركت أن استيعاب تلك الفترة يتطلّب منّي حالاً من الصحو والنباهة وتحاشي الوسن الحالم.

والواقع أني أحسب أن محور هذا الكتاب هو الأرق، وأن موضوعه الرئيسي هو اليقظة،

أي حاجتي إلى الاستذكار الصاحي وإلى التعبير، وهما عندي البديل من النوم. لا، ليس بديلاً من النوم وحده، بل من العطل والاستراحات وكل ما هو في عرف الطبقات الوسطى والغنية ضرب من ضروب "التسلية" وقد أدرت لها ظهري بطريقة لا واعية منذ حوالي عشر سنوات. ولما كان هذا الكتاب أحد الأجوبة عن مرضي، فقد وجدت فيه نوعاً جديداً من التحدي، لا مجرد نوع جديد من اليقظة، وإنما مشروعاً أبتعد بواسطته أبعد ما أستطيع عن حياتي المهنية والسياسية. ثمة موضوعان ضامران في كتابتي هذا الكتاب. أولهما، انبثاق ذات ثانية كانت مدفونة لمدة طويلة جداً تحت سطح خصائص اجتماعية، غالباً ما تكتسب بواسطة العادة والإلزام، وتنتمي إلى تلك الذات التي حاول أهلي تركيبها؛ وأعني بذلك "إدوارد" الذي أتحدّث عنه هنا بين الحين والآخر. والثاني، هو الكيفية التي أدّى بها عدد متزايد جداً من المغادرات إلى زعزعة أركان حياتي منذ بداياتها الأولى. وفي نظري أن ما من شيء يميز حياتي على نحو أشد إيلاماً ـ والمفارقة أنه هو ذاته ما أتوق إليه توقاً ـ أكثر من تنقلاتي العديدة عبر البلدان، والمدن، والمساكن، واللغات، والبيئات، وهي تنقلات ظلت تحركني خلال تلك السنوات"[27].

هذه هي الأطر التربوية الناظمة لحياة سعيد، والنتائج التي ترتبت عليها، ما برح يفككها ليعيد لنا ترميم طفولته وشبابه وعلاقته بالمكان، وهو أمر ظل يتردد في تضاعيف السيرة، وسيقودنا إلى القضية التي تخيم على صفحات الكتاب، عنيتُ علاقته الملتبسة بأبيه وأمه، فكما تبلبل وسط تنازعات مكانية وثقافية في حياته العامة، فقد عرف التنازع نفسه في أسرته طوال فترة وجوده معها. ويبدو تأثير الأب والأم عميقا في حياته، وهو تأثير متناقض، ولا يعرف الاستقامة، ويتعذّر حلّه، فلم يخالجه إحساس بالبهجة في علاقته بأبيه "مهما تكن الوقائع التاريخية الفعلية، يبقى أن أبي كان مزيجاً طاغياً من القوة والسلطان ومن الانضباط العقلاني والعواطف المكتومة. وقد أدركت لاحقاً أن هذه جميعاً قد طبعت حياتي ببعض الآثار الإيجابية، ولكنها لم تعفني من الكوابح والمعوقات. ومع تقدمي في العمر، توصّلت إلى تحقيق التوازن بينها، على أني عشت محكوماً بها من الطفولة حتى سن العشرين. فقد بنى لنا أبي، بمساعدة أمي، عالماً كان أشبه بشرنقة جبارة أدخلت إليها، وحبست فيها بكلفة باهظة، أو هكذا أرى الآن إلى تلك التجربة إذ أستعيدها بعد نصف قرن. وما يثير دهشتي الآن، إضافة إلى صمودي، هو نجاحي، بطريقة ما، خلال أداء عقوبتي داخل ذلك النظام، في أن أربط بين مصادر القوة الكامنة في تعاليم أبي الأساسية وبين قدراتي الشخصية التي عجز هو عن التأثير فيها، وربما عجز أيضاً عن إدراكها"[28].

وراح سعيد يفصّل ذلك بقوله "هيمنت قوة أبي المعنوية والجسدية على طفولتي ونشأتي. كان له ظهر ضخم وصدر برميلي نافر، يوحي بالعصيان، رغم قصر قامته، ويوحي

بالثقة الطاغية، بالنسبة إليّ على الأقل. على أن أبرز صفاته الجسدية مشيته المتيبسة كقضيب والمنتصبة على نحو يكاد أن يكون كاريكاتورياً. إلى هذا، وبالمقارنة مع جبني وخجلي الانكماشيين والعصابيين، كان يتمتّع بنوع من التيه يناقضني تناقضاً صارخاً، إذ لا يبدو أنه يخشى اقتحام أي مكان أو الإقدام على أي فعل ـ وهما أكثر ما أخشاه. ولم يقتصر الأمر على أني لم أكن مقداماً. . وإنما كنت أتحاشى جدّياً نظر الناس لشدّة تحسّسي لنواقصي الجسمانية اللامتناهية، وأنا مقتنع تمام الاقتناع بأنها جميعاً انعكاس لنواقصي الجوانية"[29]. واضح أن الأبوّة تتجسّد بالقوة المظهرية الخارجية، فيما البنوّة يُعبّر عنها بالهشاشة الشعورية الداخلية. فحينما نقوم بتنضيد صفات الاثنتين، نجد أن الأبوّة تتمثل بالضخامة، والنفور، والعصيان، والطغيان، والانتصاب، والتيه، والإقدام، والاقتحام، أما البنوّة فمكوناتها الشعور الانكماشي بالجبن والخجل إلى درجة العصاب.

وفي مقابل هذا الهشيم الداخلي الذي خلفه الأب في أعماق سعيد، ظهرت الأم بوجه مغاير، لكنه مزيج من الحب، والحبور، والكبح، والغموض "المؤكد أن أمي كانت الرفيق الأقرب إليّ والأكثر حميمية خلال ربع قرن من حياتي. وأشعر أني مطبوع بالعديد من وجهات نظرها وعاداتها التي لا تزال تسيّر حياتي: من قلق يشلُّ إرادتها إزاء احتمالات التصرّف، إلى أرق مزمن، معظمُه فرضته على نفسها فرضا، وعدم استقرار عميق الجذور يضارعه مخزون لا ينضب من الحيوية الذهنية والجسدية، واهتمام عميق بالموسيقى واللغة وبجماليات المظهر والأسلوب والشكل، وربما أيضاً من ميلٍ متضخّم إلى الحياة الاجتماعية بتياراتها وملذاتها وما تحمله من طاقة على السعادة والحزن، ونزوع لا يرتوي ـ ومتعدّد الأساليب إلى حدٍّ لا يصدق ـ إلى تنمية الوحدة بما هي شكل من أشكال الحرية والعذاب في آنٍ معا. ولو أن أمي كانت مجرد ملجأ، أو مأوى آمنٍ، أفيء إليه بين حين وآخر هربا من مرور الأيام، لما استطعت التكهّن بالنتائج، إلا أنها كانت تحمل أعمق الالتباسات التي عرفتُها وأكثرها إشكالا تجاه العالم وتجاهي أنا شخصيا. فعلى الرغم من الألفة بيننا، كانت تطالبني بالحب والتفاني وتعيدهما إليّ أضعافا مضاعفة. على أنها قد تصدّ مشاعري فجأة، باعثة رعبا ميتافيزيقيا في أوصالي لا أزال أتمثّله بانزعاج شديد، بل برهبة قوية. فبين ابتسامة أمي المقوّية وعبوسها البارد أو تكشيرتها المتعالية المديدة، وُجِدتُ طفلا سعيدا وعظيم اليأس في آن معا؛ فلم أكن هذا أو ذاك على نحو كامل"[30].

وُضعتْ الأمومة في تعارض تام مع الأبوّة، وفي مقام الغموض مع البنوّة، فلقد رأينا، قبل قليل، كيف أن الأبوّة لم تكف عن التعبير عن نفسها بشكل مباشر قصد أن تكون أنموذجا يحتذى في العلاقة التبعية بين الأب والابن، فلكي يكون سعيد طفلا بارّاً عليه تبنّي مبدأ محاكاة الأب في سلوكه العام، وهو سلوك يخرّب هدفه بنفسه، إذ لا تستقيم تربية في

ظلّ الهيمنة، ولا يتكوّن استقلال بوجود التبعية، وكل ذلك أدى إلى نتائج تخالف مقاصد الأبوية، إذ تكرّستْ الهشاشة الجوانية، وكافة ضروب الانكسار الداخلي المرافق لها من تردّد، وخوف، وخجل، وعجز. لم يتحقّق مقصد الأبوّة لأن مضمون المحاكاة كان ينزع إلى التقليد الأعمى، وليس التمرّس على مواجهة الصعاب. على أن الأمومة لم تكن أقل ضرراً من الأبوّة في نزوعها الجارف إلى زرع خِصال لا تقلّ خطراً، فبتعارض مع صورة الأب الواضحة جرى بناء صورة الأم الغامضة التي كانت تريد لطفلها أن يتشرّب مبدأ المحاكاة نفسه، ولكن بمضامين مختلفة، إذ غذّت صغيرها بنظام صارم من العادات الشخصية تبدأ من الحيرة، والسُّهاد، والقلق، مروراً بشغف مبالغ فيه بالجماليات الشخصية والتعبيرية، والمظاهر الخادعة، وانتهاء بالعزلة المعذِّبة. ثم، وهذا هو اللبّ الخطير في الأمر كله، جمع كل ذلك ورمي الطفل باعتباره حنانا أموميا صادقا، وحينما يتوهم ذلك ببراءة، ويرغب في التفاعل معه، لا يجد إلا صداً، وعبوساً، فقد كان يتطلع إلى المشاركة، لكن مشاعره تُردّ، وتُرفض، وتُكبح، فيقع في المنطقة المعتمة بين السعادة واليأس، والأمل والقنوط. فمن الصعب أن تغدق على طفل بمشاعر خاصة، ثم تفيض عليه بأحاسيس متضاربة، وتحول دون مشاركته. وهذا النمط المقترح من العلاقة الأمومية، أفضى إلى تبعية أخرى مغايرة لتبعية الأب، وأكثر خطراً منها، كما سنرى.

ولكن من المفيد أن نترك لسعيد إضاءة جوانب خافية من العلاقة مع أمه "تراءت لي أمي امرأة في مقتبل العمر، غير معقّدة، موهوبة، محبّة، جميلة. وإلى حين بلوغي سنّي العشرين، وقد بلغت هي الأربعين، كنت أراها في تلك الصورة، فلا ألومن إلا نفسي إن هي انقلبت شخصاً آخر. بعد ذلك، ارتسمت ظلال داكنة على علاقتنا. ولكني، وأنا في مقتبل العمر، غمرتني حال من الحبور بسبب التناغم الهش والمؤقت جداً القائم بيني وبين أمي، إلى درجة أنه لم يكن لي فعلاً أصدقاء من عمري. . إلى أمي حصراً كنت أتوجّه للرفقة الفكرية والعاطفية. وهي تقول إنها مُذ فقدت طفلها الأول في المستشفى بعيد ولادته، أخذت تغدق عليّ جرعات زائدة من العناية والاهتمام. على أن هذه المبالغة لم تكن لتحجب تشاؤمها الداخلي الشديد الذي كان يموّه غالباً إعلاناتها الإيجابية عني" . إنه حب مشوب بغموض تعذّر على سعيد تفسيره، فدمغ حياته بالحيرة"وفّر لي دفء أمي السائغ الفرصة النادرة لأكون الشخص الذي كنت أشعر حقيقة أنني إياه، بالمقارنة مع "إدوارد" الفاشل في المدرسة والرياضة والعاجز عن مجاراة الرجولة التي يجسدها أبوه. على أن علاقتي بها ما لبث أن ازدادت التباسا مع الوقت، وصارت إدانتها لي أشدّ تدميراً من الناحية العاطفية من تنمّر أبي وتأنيبه"فقد كانت تعلن خيبتها بأولادها جميعهم، وتزرع الشقاق فيما بينهم في تقلباتها العاطفية التي تربطها بهم"ظلّت أسباب خيبتها فينا، ومن ثمّ فيّ أنا شخصيا، سرّها

الدفين، وسلاحا في ترسانتها تُشهره للتلاعب بنا وإفقادنا التوازن وبذر الشِقاق بيني وبين شقيقاتي وبيننا وبين العالم" . وذلك أورث الأطفال إحساسا بالتنابذ، والتفارق، والانشقاق "لم نتعانق كما هي عادة الأشقاء والشقيقات، فعلى مستوى ما دون الوعي هذا، كنت أشعر بانكماش متبادل، مني تجاهِهنّ ومنهنّ تجاهي، ولا تزال تلك الهوّة الجسدانية قائمة بيننا إلى الآن، ولعلها اتّسعتْ عبر السنين بسبب أمي" .

وعلّل سعيد كل ذلك بالصورة الآتية "كنت دوما اشتبه في أنها كانت تلعب على الغرائز والنوازع وتستخدمها لبذر الشقاق بيننا بتشديدها على الفوارق وتضخيمها نواقص واحدنا للآخر على نحو درامي، بحيث تشعرنا أنها وحدها مرجع كل منا وصديقه الصدوق وحبه الأغلى. والمفارقة في الأمر أني ما أزال أصدّق أنها كانت ذلك كله. وكان على كل شيء بيني وبين شقيقاتي أن يمر عبرها، وكل ما أقوله لهنّ يجب أن ينبع من أفكارها هي ومشاعرها هي ومعاييرها هي لما هو الصواب والخطأ" . ثم توسّع في فضح كنه تلك العلاقة غير السوية بين الأم والأطفال "خلافا لأبي، الذي كان رسوخه العام وإعلاناته الأنيقة كمَّا مستقراً ومعروفاً سلفاً، جسدتْ أمي الحيوية في كل شيء، في كافة أرجاء البيت وفي حيواتنا ذاتها، تتدخل فيها بلا كلل، مطلقة الأحكام، جارفة إيانا جميعا إلى مدارها المتوسّع باستمرار. ولكنها حرمتنا بذلك من تكوين حيّز مشترك في ما بيننا، مستبدلة إياه بعلاقات ثنائية معها، كمثل علاقة المستعمرات بالحاضرة الاستعمارية، وشكّلتنا كمجرّة تنفرد بالإحاطة بكامل أجرامها ومداراتها" [31] .

التفضيل على أساس الطاعة ثم النبذ على قاعدة عدم الرضا، وخلق بؤرة استقطاب أمومية ينجذب إليها الأطفال، بمقدار ولائهم للأم، وليس استنادا إلى مراعاتها لاستقلاليتهم النسبية الكامنة في ذواتهم الصغيرة، جعل سعيد يضع أمه في مرتبة الإمبراطورية المستعمِرة، وجعل نفسه وشقيقاته في مرتبة المستعمرات التابعة التي لا حول لها ولا قوة، وقد عجزوا عن فهم هذه العلاقة المدارية حول قطب لا يتيح لهم انجذابا كاملا إليه إلى درجة التماهي، ولا يُمكِّنهم من التحرر عنه، وتكوين هوياتهم الخاصة، فهم منخرطون في مدار مغلق حول مركز يتلاعب بهم بمزيج من التقريب والإبعاد. وهو أمر بقي عصيا على فهم سعيد إلى النهاية. ولطالما ظل يحوم حول علاقته بأمه في تضاعيف الكتاب دون أن يحسم طبيعة تلك العلاقة بصورة نهائية، فيما كان قد أصدر حكما حول طبيعة العلاقة مع الأب. فبدأ وكأن الأب صاغ جسده، وعالمه الخارجي، فيما صاغت الأم نفسه، وعالمه الداخلي، وفي نهاية المطاف لم تستقم علاقة سعيد، لا مع جسده ولا مع نفسه. وكان بَرِماً بجسده ذي الحاجات الغامضة التي لم يزود بأية معلومات عن وظائفها، ففي ظل رقابة الأب كان جسده ينمو بعيداً عن الشروط المعيارية التي افترضتها الأبوّة، فبدا له وكأن جسده مدونة عار ينبغي أن يخفيها

عن الآخرين، ويمحو عنها كل العيوب، ولازمه أيضاً سأم وضجر من أحاسيسه ومشاعره، فبدت بطانته الروحية شاحبة، وشبه جرداء من التجارب، وفيها من التشويه والعجز ما يحول دون أن يعدّ نفسه سويّاً، إذ وسمته الأمومة الغامضة بسلوك ملتوٍ لم يفصح عن مقاصده.

وفي النهاية رسم سعيد للمتلقّي كمّاً كبيراً من الصياغات الأبوية والأمومية المتواصلة لكينتوته الخارجية والداخلية، ما أدّت قط إلى تحقيق غاياتها، بل تحقق عكس ذلك، فلا هو بالمستقر الثابت في مكانه، ولا هو بالمنجرف إلى الهاوية، بل مكث متأرجحا بين هذا وذاك، فيهما وخارجهما في الوقت عينه "كان أبي هو الذي بادر تدريجيا إلى محاولة إصلاح جسدي، بل وإعادة تكوينه من الأساس. على أن أمي نادرا ما اعترضت على ذلك، بل أخذت تدور بجسدي بانتظام من طبيب إلى آخر. وإذا استذكر وعيي لجسدي منذ سن الثامنة فصاعدا، أراه منحبسا في نظام صارم من التصحيحات المتكررة، تمّت كلها بأمر من أهلي، وأدى معظمها إلى تفاقم نقمتي على ذاتي، ذلك أن "إدوارد" كان قد حلّ في كيان بشع مشوّه يشكو من كل العلل أو يكاد".

تكشف الرواية الاستعادية التي قدّمها سعيد أن الأبوين وقعا أسرى وهم مؤدّاه اعتباطية التشكيل الجسدي لابنهما، وسرعان ما صدّق الجميع أنه موطن أمراض وتشوّهات لا نهائية، منها: أن قدماه مسحاوان، ولديه رعشة غير إرادية عند التبول، وألم في المعدة، وضعف في البصر، ووجود كدس من الشعر النامي بين الفخذين، والتواء في القامة، وكبر في الصدر، وضخامة في الكفين، وقضم للأظافر، ولم يعدم وجود عُقد نفسية، وقد جرى مراجعة عدد من الأطباء لإصلاح كل تلك العلل، وقَبِل سعيد ذلك صاغراً مفترضا أنها "جميعا من مقوّمات عملية تهذيب لابد أن يمر بها المرء كجزء من مرحلة النمو. فإذا النتيجة الصافية لتلك الإصلاحات تعمّق ارتباكي وخجلي من ذاتي". بقيت تلك الإصلاحات العبثية شاخصة في ذاكرته، ولم يغفر لأبويه التنازع على جسده، وفرض الإصلاحات والعقوبات عليه، وجعله موطن شبهات لا تحصى، فكل ذلك رسخ لديه "شعوراً بالخوف العميم الذي قضيتُ معظم حياتي أحاول التغلّب عليه. وما أزال أفكر أحيانا أني جبان، تتوعّدني كارثة جبارة ضامرة تتحفّز للانقضاض عليّ بسبب ذنوب ارتكبتها وسوف أعاقب عليها لا محالة في القريب العاجل"(32).

6. المنفى وثنائية الرفعة والدونية.

وخارج مجال الجسد نشأ سعيد في عالم أسري مغلق يدار بإحكام "لشدّة ما كنت محميّاً ومُحتجزاً داخل ذلك العالم الصغير الذي بناه أهلي، لازمني شعور بأن وراء حدود العادات والرحلات المبرمجة بدقة متناهية عالما كاملا يتأهب لاختراق السدود ليغمرنا، بل ليجرفنا

جرفا تحت لُجَجه" فارتسم له عالم القاهرة عدائيا، وغير مؤتمن، وينبغي الحذر منه، إذ كُبتتْ رغباته بضغط أسري مفرط في صرامته، فمع أن كل شيء في القاهرة كان يغريه، لكن حياته كانت خاضعة لرقابة كاملة "لم أخرج مرة مع فتاة، بل لم يسمح لي بأن أزور أماكن اللهو العامة، والمطاعم، ناهيك عن ارتيادها. وكان والداي يتناوبان على تحذيري دائما من الاقتراب من الناس في الباص أو الحافلة، ومن تناول المشروبات أو الأطعمة من محل أو بسطة، والأهم أنهما صورا لي بيتنا والعائلة على أنهما الملجأ الوحيد في زريبة الرذائل المحيطة بنا" [33].

حُجز سعيد خلف جدران عالية أخذتْ بها أسرة متوسطة الحال تنتمي إلى أقلية شامية مهاجرة لم تتوفر لها ظروف الاندماج بالمجتمع المصري، وظلت علاقتها مضطربة بكل من السكان الأصليين، والإدارة الاستعمارية، والشوّام أقلية ظهرت في مصر منذ مطلع القرن التاسع عشر، وتكاثرت في نصفه الثاني، ولكنها بقيت خارج المجال الأهلي المتماسك، ونُظر إليها باعتبارها داعمة للاستعمار، فيما لم تنظر إليها الإدارة الاستعمارية إلا بوصفها جزءا من تشكيل الأقليات الأجنبية. والحال أنها كانت أكثر قربا من الناحية الذهنية للأقليات الأجنبية منها للمصريين، وقد شكّل الشاميون في مصر عالماً خاصا غلّفه حسّ عميق بالاغتراب، والعزوف عن الاندماج، والشعور بدرجة من التعالي، بسبب الهجنة التي جعلتهم في منتصف الطريق بين الأجانب الغربيين والأهالي، فذاكرة تلك الأقلية تستمد وجودها من الأصول الشامية، ولكنه وجود منشبك بالمصالح الغربية. وهذا الوضع غير المستقر جعلها أسيرة نوع من الانكفاء الحذر على الذات[34].

ارتسم كل ذلك بوضوح في عائلة سعيد التي تجنبت الاندماج الاجتماعي باعتبارها ليست مصرية، إنما تحمل الجنسية الأميركية، وتتلقى تعليمها في المدارس الأجنبية التي تعتمد التعليم الكولونيالي حيث يلقّن الطلبة معلومات عن الأمجاد البريطانية في منأى عن الاهتمام بالبيئة المحلية، فزاد كل ذلك من انقسام سعيد على نفسه، ففي أعماقه كان يشعر بأنه عربي بصورة أو بأخرى، لكن نظام العلاقات، والمصالح، في العائلة، والمدرسة، والمجتمع، حال دون الاعتراف بذلك، بل، وربما التنكّر له.

وفي ظل أوضاع متشابكة من الانتماء الأسري لأقلية وافدة، وتعليم كولونيالي منقطع عن سياق المجتمع المصري، وقع إغراء مزدوج لزرع فكرة الرفعة في أعماقه، وفصله عن الحاضنة الاجتماعية، تجاه المصريين، من جانب، وفكرة الدونية والاستصغار تجاه الأقليات الأوربية في مصر، وبخاصة الإنجليزية الممثلة للإدارة الاستعمارية، من جانب آخر، فحينما نهره "بيلليه" المشرف الانجليزي على "نادي الجزيرة" لأنه مرّ بجوار مبنى النادي ـ وكان سعيد عضواً فيه ـ قائلا له "يا ولد غادر المكان، وغادره سرعة، ممنوع على العرب ارتياد هذا

المكان، وأنت عربي" . علّق سعيد بمرارة "حتى لو لم يسبق أن فكرت بنفسي بوصفي عربيا، فقد أدركت مباشرة آنذاك أن معنى النعت مُفقِد للأهلية حقا" . وحينما أخبر أباه بالإهانة الجارحة عزف الأخير عن إبداء الاهتمام المطلوب والمشاركة التي ينتظرها سعيد "لم يقلق أبي كثيراً عندما أبلغته ما مقاله المستر بيلليه" . لكن هذا الجرح لازمه لنصف قرن "وشدّ ما يحزّ في نفسي الآن، وبعد مضي خمسين سنة، أنه على الرغم من أن الحادثة لازمتني مدة طويلة جداً وكانت مؤلمة حينها، مثلما هي الآن، فقد بدا وكأنه يوجد عقد استسلامي بيني وبين أبي توافقنا فيه على أننا ننتمي بالضرورة إلى مرتبة دنيا. كان هو يعرف ذلك، أما أنا فقد اكتشفته لأول مرة عندما جابهت بيلليه" (35).

حادثة نادي الجزيرة وضعت سعيد بإزاء حقيقتين كونه عربياً من جهة، وكونه دون الإنجليز من جهة أخرى. وقد تضارب هذان الإحساسان في داخله، إذ لقّن، من قبل، أنه في مكانة أسمى من المصريين، والآن فوجئ بأنه دون الإنجليز، فما هو موقعه بين جماعة مستعمَرة يرى نفسه أرفع منها، وجماعة مستعمِرة تبين له أنه دونها؟. اخترتُ هذا المثل لفضح ازدواجية الرفعة المفترضة/والدونية المقررة التي جرى تلقين سعيد عليها في سنوات حياته المبكرة. فبإزاء المصريين كان يُلقَّن بالرفعة، وبإزاء الإنجليز كان يُوحى له بالدونية، فثمة خط أحمر لا ينبغي الاقتراب إليه، وبانهيار موقع الأقليات في مصر، وتقويض الإدارة الكولونيالية بثورة 1952ظهر وكأن سعيدا قد جُرّد من مقومات القوة التي اكتسبها من مكانة أسرته، وأقليته الشامية، وتعليمه الكولونيالي. لكن الثورة لم تصحح في داخله الشعور المرتبك بالدونية أمام الإنجليز، فذلك من مغذّيات السلوك اليومي والتلقين المدرسي، إنما أفقدت عائلته امتيازاتها كافة، فاضطرت إلى نزوح ثان إلى أميركا، وهو غير النزوح الأول من فلسطين إلى مصر. وبوصوله إلى أميركا وجد نفسه يرث المتناقضات كافة التي تربّى عليها، وتعلّمها، فثمة حيرة كاملة في تحديد الهوية، واللغة، والرؤية، والانتماء، والمكان، والمرجعية، والموقع. وبمرور الزمن انشطر سعيد إلى شخصية جوانية هشّة، وأخرى خارجية صلبة.

7. صور متعارضة.

يفسر كل هذا الأسباب المتوارية وراء ظهور صورتين متباينتين، وربما متناقضتين، لإدوارد سعيد، فصورته الشخصية التي رسمها في سيرته، وفيها ظهر منطويا على نفسه بسبب الصرامة التربوية الأسرية التي خربت في أعماقه روح المبادرة، والمواجهة، وكبلّ، ثم عطّل إحساسه بالحرية، وهذه الصورة تختلف عن صورته الخارجية التي رسمها لنفسه في كتبه، ومحاضراته، ولقاءاته، وآرائه السياسية. ففي الصورة الأولى يبدو هشا، ومترددا، وخجولا، وحائرا، وشبه منكسر، فيما يظهر، في الثانية، مجادلا صعب المراس، وناقدا شرسا،

ومحاورا شديد الاعتداد بنفسه، فأحكامه قاطعة، ومواقفه الفكرية والسياسية مكشوفة، إذ عارض سياسات الهيمنة الأميركية على العالم، ودعا إلى الشراكة، وحقوق الإنسان، والتحرر، ورفض التفكير بطريقة خطية واحدة لأن الثقافات تتحرك، ولا ثبات لشيء، وكل ذلك يكشف الصلابة النقدية التي اتصف بها إلى اللحظة الأخيرة من حياته، باعتباره "الفلسطيني المتنقّل بمعاركه من منبر إلى آخر، والمناهض للعواطف المعطاة، والمزعج للسلطة، والمدقّق في سرديّات الامبريالية، والمستعد دائما لتحدّي الكذب المسلّح، ومؤازرة الصدق الأعزل"[36].

وكثيراً ما نُظر إلى سعيد على أنه ناقد راديكالي ترك تراثا فكريا في أكثر من عشرين كتابا توزعت بين الدراسات النقدية، ونقد الاستشراق، وتصحيح صورة الإسلام، والتعريف بالقضية الفلسطينية، ومواجهة خصومها، إلى ذلك أسهم في تصحيح كثير من المفاهيم الشائعة، فقد فضح مصادرات الاستشراق إلى درجة يُعزى فيها إليه التسبب في انهيار الاستشراق التقليدي، كما ربط بين صعود الحركة الاستعمارية ونشأة الرواية، وهو من أهم النقاد المعاصرين المطورين لـ"نظرية التمثيل الأدبي"إذ كشف تورط الرؤى في إعادة صوغ المرجعيات على وفق موقف نمطي ثابت يحيل على تصور جامد ذي طبيعة جوهرية، الأمر الذي أفضى إلى سلسلة من عمليات التمثيل التي يمكن اعتبارها وثائق رمزية دالة على العلاقة بين المرجع الفكري وتجلياته الخطابية. ولعل مساهمته في تطوير مفهوم"التمثيل"أهم ما قدمه للنظرية الأدبية، وللدراسات الثقافية بشكل عام، وجهوده النقدية منظومة نقدية اكتسبت مشروعيتها الثقافية في الفكر المعاصر كونها تستعين بشبكة واسعة من المرجعيات، وتصدر عن تصور فكري شامل وتوظف الكشوفات المنهجية الحديثة وتنقب بدقة في ثنايا أشد الموضوعات والقضايا الحديثة إشكالية.

وأجد في عمله حول قضية"التمثيل"البؤرة المركزية في كل جهده الفكري والنقدي، فقد برهن في كتاب"الاستشراق"[37] على أن فلسفة الاستشراق هي"التمثيل الرغبوي"للشرق خطابيا، وهذا الأمر تدفعه رغبة في إنتاج شرق يطابق مواصفات الغربي، وتصوراته، وبنيته الثقافية العامة، وقد أفضى إلى تركيب شرق موافق للرغبة أكثر مما هو مطابق لحقيقته، وكل هذا أحدث سوء فهم أدى إلى سوء تفاهم. وفي كتاب"الثقافة والإمبريالية"[38] وسّع وظيفة "التمثيل"فلم يتوقف على قضية تمثيل الرواية للعلاقة المتوترة بين الإمبراطورية ومستعمراتها، إنما حلل التواطؤ بين نشأة الإمبراطورية الاستعمارية ونشأة الرواية الحديثة، وتنبثق أهمية "التمثيل"في أنه ركب صورة نمطية ومشوهة لـ"الآخر"الذي هو موضوع مشترك لكل من الاستعمار والرواية، فالمستعمِر والخطاب الروائي ينتجان صورة رغبوية لـ"المستعمَر"توافق منظومة القيم التاريخية والفنية التي ينتميان إليها، الأمر الذي يقود إلى

تثبيت نوع من سوء التفاهم الذي لا يمكن إزالته إلا من خلال نقد هذا النوع من "التمثيل" وزحزحة ركائزه وكشف خباياه، ومصادراته.

الصورتان الداخلية والخارجية، لابد أن يكون قد لاحظهما كل من تابع المسيرة الفكرية والشخصية لسعيد، وأجدهما ترسمان لنا حال مفكر إشكالي بكل معنى الكلمة، وليس من الصواب وضعهما في تعارض وتضاد، فقد ظهرت السيرة الذاتية لسعيد، وفيها ارتسمت صورة الرجل الملتبس في قراراته، وذلك في أوج قوته الخارجية، وتماسكه بوصفه مفكرا وناقدا لكثير من الظواهر الثقافية في العالم، وبخاصة في الغرب. فلم يرغب في أن يوهم الناس بأنه قُدّ من حديد، إنما هو إنسان مرّ بتجربة أسرية تركت في نفسه إحساسا لا يجتث من الانكسار والضعف الإنساني، ومن اللازم ترك هاتين الصورتين تتحاوران، بما يثري هذه الشخصية، وقد توحي الصورة الخارجية الصلبة على أنها تعويض عن الهشاشة الداخلية.

على خلفية كل ذلك تلوح طبيعة علاقة سعيد بالمكان، وهي علاقة توتر لا انسجام فيها، وهو ليس حيّزاً جغرافياً ناجزاً، إنما فضاء مغمور بضروب المساءلات، والتجارب، والذكريات، لا يوجد مكان صُكّت ملكيته لمنفي مترحّل عبر اللغات، والثقافات، والهويات، ولهذا تنزاح الأمكنة عن دلالاتها اللغوية المعروفة، وحدوها الجغرافية، سواء أكانت القدس، أم القاهرة، أم ضهور الشوير، ويقع استعادتها طبقا لرغبات المنفي، وحنينه، وشغفه، وما دام سعيد يربض خارج المكان، فالأمكنة التي وردت في سيرته الذاتية ما هي إلا محطات رمزية يتطلّع عبرها إلى الماضي أو المستقبل، فلا غرابة أن يبدو متعثرا في اختيار لغته، وتحديد موقعه، فتلك حال الشخصيات العابرة نحو المجهول.

8. المدينة الملوّنة وإزاحة المنفى.

رأينا كيف كان إدوارد سعيد منبتّا عن المكان بمعناه الجغرافي، إذ هو خارج أي مكان لدواع فرضها المنفى، فلجأ إلى استعادة أمكنة الطفولة والصبا والشباب بمزيج من الذكريات والتخيلات، ونجد لذلك نظيراً في السيرة الذاتية لـ"حليم بركات" التي جاءت بعنوان "المدينة الملوّنة" وفيها أعاد بناء بيروت لتكون مكانا تسبح في التجارب والاكتشافات الأولى. وأول ما يلفت الانتباه أن بيروت نزلتْ بين مكانين وزمانين شبه افتراضيين، فاجتذبهما إليها بقوة، والمكانان هما قرية الكفرون السورية حيث ولد بركات، ومدينة واشنطن حيث انتهى به المطاف. والزمانان هما، زمن الطفولة شبه المعدمة في القرية السورية المنسية، وزمن الاستقرار الأكاديمي في واشنطن أستاذاً لعلم الاجتماع في جامعة "جورج تاون" حيث أقام هناك إلى أن تقاعد شيخاً في مدينة غريبة لم تستأثر باهتمامه في الكتاب، فبيروت هي التي استأثرت بكل شيء لديه شاباً وكهلا، وأمام وهج المدينة الملوّنة التي تعجّ بالتناقضات

والوعود، انحسرت أهمية الكفرون وواشنطن، وتوارت معهما مرحلتا الطفولة والشيخوخة، فسلّط الضوء على شباب بيروت وشبابه خلال الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين إلى درجة تبدو فيها مرحلة الطفولة في سوريا، والشيخوخة في أميركا، مجرد نوافل كتابية، وأطر سردية ناظمة لحياة المدينة وحياة بركات الذي يظهر في السيرة باسم نادر الكفروني، وهو قناع حليم بركات، وبديله، وحامل لوجهة نظره، وتجربته.

هيمن التوازي بين المدينة والشخصية بحضوره في الكتاب منذ البداية إلى النهاية، وكما كانت بيروت مشرقة ومتنوعة آنذاك، كان بركات كذلك من حيث الانغماس في لجّة الأيدلوجيات، والأفكار، والسجالات. وقد كشف توازي المصائر بينهما، في نهاية القرن العشرين شيخوخة وهرم الاثنين، إذ نضب معين بيروت مما كانت تمور به قبل نصف قرن من وعود ثقافية وأيدلوجية، وبدأت تتآكل جراء الحرب الأهلية التي لوّثت روحها الفاتنة، وتحوّل بركات الشاب القلق، والمتمرّد، إلى شيخ مسالم يطوف دروبها متعثراً بذكريات تندفع إليه من الطرقات، والأزقة؛ فقد تطايرت وقائع الماضي، وتفرّق صحب الأمس، ووقع اعتداء على سكينة بيروت، حينما انجرفت إلى حرب خرّبت جوهرها، وعطّلت جاذبيتها، ومحت إشراقها، فلم يكن أمامه غير أن ينتبذ مكاناً يحاور فيه نفسه، مستعيداً التحولات الفكرية في مدينة ما فتئتْ تودّع أثمن رموزها، وتلوّح لهم ألا عودة مرة أخرى إليها، وبذلك أعاد حليم بركات بناء بيروت المتخيلة بوصفها فضاء حاضنا لتجربة حياته الأولى قبل نصف قرن، كما فعل إدوارد سعيد بالنسبة للقاهرة.

تبدو العلاقة شائكة بين بركات، والخلفية الزمانية والمكانية للمدينة، فهو يريد إعادة ربط نفسه بمكان وزمان متلاشيين، ومتباعدين، افتتن بهما في شبابه، ولم يبق منهما إلا وقائع متناثرة لا سبيل إلى شبكها في ضفيرة متجانسة ومتماسكة، والبحث عن ذلك بعد عقود خمسة لا يتأتّى عنه غير مزيد من الإحساس بالفقدان، والخسارة، واليأس. ومع ذلك يعاند بركات هذه الحقائق، فيعيد تركيب صورة المدينة مستعيداً، بعُجْب، وزهو، واستهواء، بقايا أحداث مما وقع له فيها من تجارب، ومما تركته من أثر فيه "أحاول من موقع نهاية القرن العشرين، وبفعل تقدّم العمر، أن أتذكّر أيام الصبا، وأتساءل سرّا وعلنا: هل أصرُّ على الاحتفاظ بنشاطي كما تُمعن بيروت نفسها باستعادة ازدهارها؟ وصدف أن كان صباي في منتصف القرن أقرب إلى صباها هي أيضاً. وها أنا ما إن استكشف بعض أحداث الماضي من خلال علاقاتنا الحميمة حتى تستيقظ ذكرياتي الشخصية والعامة متشابكة، متوهجة، غامضة "(39).

لا يكتفي بركات بذلك إنما يقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام، يشكل الأول والأخير إطاراً ينظّم عملية استعادة أحداث مضى عليها خمسون عاما، أما القسم الثاني، فهو اللبّ الذي

يصف التشابك بين المكان والشخصية، فسيرته تولي المكان اهتماما يفوق الاهتمام بشخصيته، وهو أمر يكاد يناقض معايير الكتابة السيرية حيث الاحتفاء بالشخصية لأنها المركز الذي يتفاعل مع الأحداث والأمكنة. ولا ترتسم صورة بيروت بوصفها مكاناً مجرّداً، إنما باعتبارها فضاء ثقافياً وسياسياً وتاريخياً اصطرعت في عمقه الإرادات، والرغبات، والأيدلوجيات، وجميع الشخصيات، بما فيها شخصية صاحب السيرة، ما هي إلا ذرات سبحت في عالم المدينة التي تناهبتها الأهواء، فانشطرت بين موقفين متعارضين: الأول، ويذهب إلى أن بيروت، وعموم لبنان، مكان يستمدّ أهميته من كونه بؤرة غربية في الشرق، فلبنان، عبر تاريخه، حمل شعلة الحرية في قلب الظلام، وينبغي عليه أن يمضي في إضاءة العتمة باستمرار، وإلا انتفى دوره، وتلاشى وجوده. والثاني، ويرى فيهما امتداداً طبيعياً وبشرياً وثقافياً للعرب والعروبة بالمعنيين العرقي والثقافي، ولا يجوز نفيهما من الذاكرة الجماعية مهما كانت الأخطاء.

هذه الخلفية المتنازع عليها في تحديد هوية بيروت، ولبنان، هي التي تغذّي السيرة بفكرتها الجوهرية، ومؤدّاها فضح التناقضات الطائفية والثقافية المتساجلة التي خرّبت مفهوم الدولة الوطنية الجامعة، فجعلت منها دولة طوائف وجماعات، ثم كشف المخاوف من اندلاع نزاع أهلي على خلفية طائفية يأخذ طابع حرب أهلية، وكل ذلك كان موضوعا لجدل متشعّب في بيروت منذ منتصف القرن العشرين، وقد جد له تعبيراً مباشراً في الحرب الأهلية بين الأعوام 1975 ـ 1990، فمن تناقضات بيروت المختبئة في الماضي يمكن رصد مستقبلها، إلى ذلك فهويتها غير متماسكة، ولا منسجمة، ويتعذّر تعريفها؛ لأنها تتمرّد على الأطر التي تمنح المدن الكبرى هوياتها المميزة.

حاول بركات تفكيك الأوهام المغذّية لصورة بيروت، وكثير منها مختلق، وقد انهار في النزاع الأهلي، فاستسلمت المدينة لحقيقتها الهشة "تردّد أنها كانت مركزاً ثقافياً ومالياً في الخمسينيات، ولكنه تبيّن لنا أنها، في واقع الأمر، لم تكن تملك ثقافتها كما لم تملك بنوكها، فأصبحت وسيطاً، وأقامت علاقات، إنما ليس مع نفسها بل مع غيرها. أرادت أن تكون غيرها بالتخلّي عمّا يراه البعض جوهرها. وليس من الغريب أن هنالك البعض الآخر الذي يرى أن جوهرها لا جوهر له. وحين واجهت الدمار العبثي إثر الحرب الأهلية الثانية بعد الاستقلال، انهارت داخل نفسي الأساطير التي حيكت حول البلد، فاقتنعت أنه كان يقوم على أسس واهية لم تصمد عندما عصفت بها رياح الأزمات العاتية"[40].

بقيت بيروت معبراً لكل من يريد أن يغادر ذاته الصغرى إلى ذات إنسانية أشمل، فسحرها يجتذب الحالمين، والطامحين، والمحبطين، فتمتص رحيقهم، وترمي بهم في لجّة تناقضاتها، وهفواتها، فيتمزقون أشتاتا بين رهانات لا يتحقق منها أي شيء، فيلوذون هاربين

إلى مهاجر ومناف بديلة، فتصبح هي ذكرى براقة تراودهم كأنها مسّ من جنون الصبا الذي لا يبرحهم، فبيروت هي البؤرة التي ـ في آن واحد ـ يحس المرء أنه ينتمي ولا ينتمي إليها، ولكن لا خيار له إلا المرور من خلالها لرؤية نفسه، ولمعرفة العالم؛ لأنها الرحم المشكّل للتجارب سليمة كانت أم مشوهة، وتترك بصماتها في كل عابر، فلا يلبث أن يستعيدها مزيجاً من الأوهام والحقائق، فلا هوية لها لأنها عابرة للهويات، وناقضة لها، ولا سبيل للشفاء من ذلك مادام المخيال العام بوّأها مكانتها بوصفها مدينة أوهام، وإلهام، وعبور. فبمقدار ما تجتذب فهي تصدّ" مهما انجذبت إلى بيروت، لا أنكر أنني أنفر في عمق أعماقي من بعض تصرفاتها واتجاهاتها السقيمة المزيفة. أحبُّ بحرها، وهي تعاديه. أحبُّ الطبيعة، وهي تتعامل معها بشراسة. أولعُ بالأشجار وهي تقتلعها دون تردّد، وتزرع الأبنية الإسمنتية الشاهقة البشعة مكانها، وأعشقُ الطيور وهي مولعة بالصيد. ألومُها على قسوتها وعدم قدرتها على التجدّد الحقيقي، وألومُ نفسي أنني ربما أتعاملُ معها كمحلّل يركّز على مشكلاتها وأزماتها وليس كصديق يتقبّلها كما هي بلا قيود وشروط. أمّا أكثر ما أستاء منه.. فهو إحساسي بأنها تميل للتقليد أكثر من الإبداع في علاقتها بالغرب، فتنبهر بأزيائه فحسب، وترفض الأسس التي اعتمدها في تحقيق انجازاته الكبرى"(41).

قام حليم بركات بتجميع سمات بيروت بصوبة بالغة، وحاول أن يصف علاقته المرتبكة بها، فلم يفلح في كل ذلك؛ لأن حضورها يتلاشى كلما همّ بوصفه "أشعر أن علاقتي ببيروت ليست على هذا القدر من الغرابة كما أظن. إنها علاقة انجذاب ونفور متبادلة تزداد حدّة وتعقيداً وقسوة في الأزمات عندما تفلت الأمور من يدها ومن يدي" فما بينه وبينها "ليس وهماً بل لغز(42). فهو يضع نفسه في قلب مدينة يحبها وينفر منها في الوقت نفسه، ولهذا جاءت تجربته مزيجا من الفخر والخذلان، وتبدو في عمومها متلعثمة، ومقيدة، وغير طلقة، وفيها اعتداء متبادل بين الاثنين، بل فيها أحيانا لمسة من الترفّع، والتصنّع، والرفض، من جهة، وانجذاب، وافتتان، من جهة أخرى، سببه سوء فهم متبادل بينهما، فكأنهما ينوءان بأحمال بعضهما.

ينبغي التوقف على علاقة بركات ببيروت التي منحته هويتها الملتبسة، فظل قلقا خارج أي انتماء نهائي، فتجواله في أرجائها، وهو شيخ على مشارف النهاية، إنما هو تعبير عن فقدان أمر تعذّر وجوده إلا كلحظة مبهمة مضت إلى غير رجعة، إذ جرى محو الحقائق، فآلتْ سيلا من ذكريات طويت في سجل الماضي إلى الأبد، فالمدينة اللعوب ما برحت تتباعد كأنها سراب، وواهم كلُ من ادّعى أنه أمسك بقيادها، وامتطى صهوتها. وكامل صفحات السيرة الضخمة إنما هي سعي متعثّر لكشف العلاقة المتوترة بين بركات وبيروت، وهي علاقة لم يستقم أمرها أبداً، وكما أنه عاد إليها من واشنطن بعد نصف قرن، فإذا بها

غير التي ألفها في صباه خلال منتصف القرن العشرين، فطاف في شوارعها بحثاً عن دليل لذكرى، فإنها، بالمقابل، لم تمنح نفسها له، وتنكّرت لعشرين سنة من المعاشرة، والمخالطة، والاستبطان، وتركته يجوب طرقاتها على غير هدى جرياً وراء ذكريات هاربة، إلى ذلك فقد أورثته داء عضالا، إذ عجز عن أن ينتمي إلى سواها. ولم يجد ذاته في المنفى الأميركي.

فكرة الانتماء الخيالي إلى عالم، والعجز عن الانتماء إلى آخر حقيقي، تتردد في طيات السيرة، فقد توهّم بركات انتماء مطلقاً إلى بيروت في صباه وشبابه، لكنه حينما عزم على اختبار ذلك في أخريات حياته، وجد عزوفاً كاملا من المدينة، وكأنه لم يصغ حياته في وسطها، فتعثرت فكرة الانتماء، وانهارت ركائزها، لأنه اخترع مدينة مغايرة لبيروت الحقيقية، وبكل ذلك استبدل سيلا من ذكريات موجعة فيها كثير من المرارة، والعتب، والتبرم. وقد حالَ وهم بيروت دون إمكانية الانتماء إلى أي مكان آخر. وفي الحالين عجز عن عبور الهوة الفاصلة بين الأوهام والحقائق، فتحقق أمران متضادان: انتمى إلى مدينة متخيلة شاحت عنه بوجهها، وعجز عن الانتماء إلى مدينة حقيقية رحبت به، فبيروت وواشنطن مزقتا تماسكه، ودفعتا به إلى المنطقة الإشكالية التي لا علاج لها لديه ولدى نظرائه من المنفيين، وهي الشعور بالانتماء وعدم الانتماء في وقت واحد، أي الفقدان الإشكالي العظيم لبوصلة الإحساس بالمكان، وهو شعور شطر صاحبه شطرين، فأصبح عاجزاً عن فهم ماضيه وحاضره، لأنهما لغز يستحيل فكّه، فتحول كل شيء إلى ذكرى عاصفة.

هذه العلاقة المتوترة مع المكان والزمان تركت بصماتها في السيرة، فحياته الشخصية والأسرية استُدعيت من وسط هذه التجاذبات، ولكي يتمكّن من جمع الخيوط الناظمة لها، اشتبك في صراع مع بيروت التي لا تريد لسواها أن يعوم في العالم الافتراضي الذي شكّله السرد في الكتاب. وظهر وكأن عالم المدينة مزيج من حقائق وافتراءات، ولم يعد من الممكن الفصل بين المتخيل والحقيقي. وكل ذلك أثّر في تركيب صورتي أبيه وأمه، بل وصورته الشخصية والفكرية، فصورة الأب كانت مخترعة، أما صورة الأم فأصلية "بحثت عن أبي دون أن أجده. وجاءت تصوراتي عنه واهية وضبابية، وحين أتكلم عنه أحاول أن أضبط مخيلتي، فكثيراً ما كنت اخترعه أكثر مما أتصور شخصيته كما كانت على حقيقتها" [(43)] ، فيما تظهر الصورة الأصلية للأم "في غياب أبي. . تأثرت أكثر ما تأثرت بأمي، بثباتها وحزنها العميق وحبها الذي لا حدود له، وتضحياتها، وانكبابها على العمل، وتحرّرها من أمنياتها ورغباتها الخاصة. لم تعش لنفسها. بل أنكرت ذاتها وعاشت لنا. تعلّمتُ منها أهمية الانتصار على الذات، فنشأت قنوعاً فيما أريد امتلاكه، كما كنت خجولا إلى حد إنني بدأت أتّهم نفسي بعدم الجرأة والثقة بالذات والقدرة على الاقتحام قبل التأكد من كل خطوة،

وبدأت من موقع خلقي أحاول بكل جهد سلوك طريق الاحتجاج على الخطأ بدلا من سبيل الولاء للأقوياء مهما كان السبب"[44].

الإحساس بالهشاشة على خلفية من شعور بالاستقامة لازم بركات، وهو يستعيد رحلة أسرته من الكفرون، وإعادة توطينها في بيروت، ثم ذهابه إلى أميركا، وهو أمر سبق لنا أن وجدناه في حالة إدوارد سعيد الذي تتبّع ارتحال أسرته من القدس إلى القاهرة ثم أميركا. والحق فإن فكرة الاقتلاع ظلت لصيقة بشخصيته، وعجز عن إبطال مفعولها في نفسه، فاكتفى بالوقوف على مصائر أفراد الأسرة التي وصلت بيروت في عام 1942 إثر وفاة الأب بثلاث سنوات، في ظل الانتداب الفرنسي، وأجواء الحرب العالمية الثانية، فأقامت في ملجأ ضيق معتم ترك أثراً لا يُمحى فيه"خجلت من نفسي دون أن أتحرّر من الصدمة التي تلقّيتها ولم أكن أدرك لماذا تركنا بيتنا الفسيح فوق تلّة تشرف على أودية خضراء لنعيش في هذا المكان الضيق والمعتم تحت الأرض، وظللتُ زمنا لا أريد أن يعرف أحد أين أسكن. عشت وقتا غير قصير في أجواء تلك الصدمة التي لم أتحرّر منها حتى الوقت الحاضر بعد ستين سنة، وأنا أسكن منزلا فخما في ضاحية غنية من ضواحي واشنطن.. تكوّن عندي إحساس دائم بالغربة والمنفى بعد أن اقتلعت كشتلة رمان مزهرة من تراب الكفرون، فحملت جذوري على كتفي أبحث عن تربة جديدة أزرع فيها نفسي"[45].

ليس الصدمة سببها فقط ضيق المكان وعتمته في قلب بيروت، وهو نقيض المنزل الريفي المرمي تحت الشمس على تلة في الكفرون، إنما صعاب الحياة التي تقودها امرأة عصامية ترمّلتْ حديثا، وتعيل ثلاثة أطفال، وتُجبر على البقاء أسيرة الملجأ لسبع سنين، ولهذا شغل الابن خلال عقدين من الزمان بالعمل والدراسة، فقد عمل بقالا، وصباغاً، وفلاحاً، ونجاراً، ومعلماً، وواصل تحصيله العلمي إلى أن أنهى دراسته في الجامعة الأميركية. وفي قلب بيروت، وهو في نحو الخامسة عشرة من عمره، تعرّض لأول هزّة عنيفة حينما تعرّف إلى أدب جبران خليل جبران، هزّة جعلته ينفصل رمزيا عن طفولته، ويطلّ بدهشة على مرحلة جديدة"منذ قرأت جبران لم تعد دروسي، خصوصا الأدب، واجبا بل متعة بالدرجة الأولى. ومهما شعرت بضعفي وفقري، إلا أنني تحرّرت من الخوف.. فحلّ في حياتي زمن التمرّد مكان زمن الصمت والولاء والانطواء على الذات". فإلى جوار الشعور الطبقي الذي ارتسم في داخله جراء عوز الأسرة المادي، عمّق جبران إحساسه"بالنفور من أهل السلطة والثراء والدين".

أوقد جبران في نفس الفتى جذوة التمرد الفردي الحالم، فتفاقم إحساسه بالرفض لمظاهر الزيف كلها، بما في ذلك الصراعات الطبقية والدينية التي تعجّ بها بيروت، ومكث هذا الشعور مسيطراً عليه إلى أن دخل الجامعة الأميركية حيث تعرّف إلى الفكر

الواقعي "بدأت اهتم بمطالعات للنظريات السياسية المختلفة ما فتح أمامي باب المنهج الواقعي وحررني إلى حد ما من رومنطيقية جبران، وإن ظللت أحبه وأدافع عنه وأعترف بتأثيراته الجمة خصوصا في مجالات التمرّد والتحرر من الموروثات والسلطات الاجتماعية إن كانت عائلية أو دينية"[46]. ثم بدأ بعد ذلك في تشكيل هويته الذاتية خارج الإطار الفردي الذي اقترحه عليه جبران "لست متأكداً متى بدأت أفكر جديًاً في بالتحرر من انشغالاتي الذاتية فأهجر صَدَفتي التي أحملها على ظهري واحتمي بها من مخاطر الحياة... للبحث في معنى الحياة، وما الهوية التي اتخذها لنفسي وما القضايا التي تستحق الاهتمام، فانخرط في حركة تسعى لتغيير الواقع[47]. عرضت له هذه الأسئلة في بداية الخمسينيات، فكان أن انخرط في صفوف الحزب السوري القومي الاجتماعي بعد أن اطلع على كتب زعيمه "أنطوان سعادة" فأحدث ذلك فيه تأثيراً مباشراً "شعرت أنني أهبط إلى أرض الواقع من عالم جبران الخيالي الذي كثيراً ما حلّقت فيه مستسلماً لعذوبة كلماته وصوره ورموزه وسلكت دروبه في حدائق القلب" أما كتب "الزعيم" فقد جعلته يقرأ "لغة سياسية جديدة"[48]. وهذا قاده إلى الانخراط في صفوف الحزب.

هذا التنازع بين الفردي والجماعي أخذ حيزاً من اهتمام بركات، وكانت تغذّيه قراءات متنوعة للفكر المعاصر، بما فيه الوجودية، فأشعره بالتمزق على المستوى الشخصي والفكري "بدأت أشعر بحيرة بين التمسك بعقيدة حركة ثورية انتمي إليها وبين قيم الاغتراب والتفرد والقلق والاختيار التي تأثرت بها خلال قراءاتي المتواصلة في أدبيات الفلسفة الوجودية"[49]. وقع كل ذلك على خلفية حياة عاطفية شبه هامدة، فتجاربه الجسدية محدودة، وربما معدومة، وفيها شعور مقرف تجاه العلاقات الجسدية العابرة؛ لأنه كان مشغولا بالمرأة المثال التي يجد نفسه معها. وتأتي المفاجأة أن الحزب يتدخل في تحديد علاقته بصديقته "صبا" ويطلب إليه وقف علاقته بها، فيكون ردّه أن يختار "صبا" ويترك الحزب "بدل أن أضع حدّاً لعلاقتي بصبا، وضعت حدّاً لعلاقتي بالحزب"[50].

وهذا الموقف جعله يعيد النظر في فكرة الانتماء السياسي "ما رأيته كفاحا ضمن حركة تساوي وجودنا تحوّل إلى حزب سلطوي" وما غالبه أي ندم على خوض تلك التجربة التي انهارت بسرعة، فقد تعرّف إلى أصدقاء، وأنشأ علاقات متينة، مع أدونيس، وخالدة سعيد، وسواهما. قمع الحزب الجزء الذاتي فيه، فكان أن غلّب ذاتيته على إرادة حزب طفق يتدخّل في الشؤون الشخصية لأعضائه، والتنازع بين الحرية الفردية والإرادة الجماعية التي يمثلها الحزب دفع به لاختيار حريته، بعد أن تعقدت علاقته به. ولكن بيروت ظلت مكانا يجتذب اهتمامه، فتمنّعها عليه أورثه شغفا متواصلا بها.

9. منطقة الجمر والرماد.

وذلك التنازع بين المجالين الخاص والعام نجد نظيرا له في سيرة هشام شرابي "الجمر والرماد"، ففيها يستعيد من منتصف سبعينيات القرن العشرين، وقائع من حياته البيروتية خلال الأربعينيات، غير أنه لا يشغل بالحنين على المستوى العاطفي، كما لاحظنا ذلك عند سعيد، وبركات، إنما يتعرّض للموضوع من زاوية أخرى، يمثلها حنين عقلي خاص بدور المثقف في مجتمع تقليدي، ورغبته في تحديث ذلك المجتمع. وعلى خلفية هذه الفكرة يبدو الماضي متشظيا تتناثر أطرافه هنا وهناك، فالإحساس بعدم الانتماء يطوف في السيرة، وهو إحساس عقلي يتعالى عن العواطف والمشاعر، كونه يتصل بمفكّر إشكالي مفارق للنزوع الاجتماعي العام، فكلّما همّ شرابي باتخاذ قرار الانتماء بمعناه المباشر إلى عالمه الأول الذي تركه منذ مدة طويلة، جدّ ما ما حال دون ذلك، فقد انفصمت عرى صلته بمجتمعه كونه مثقفا نقديا أفرد خارج سياق القطيع الاجتماعي، وحيثما حلّ برزت أمامه رغبة في ألا يكون داخل بلاده، فقرار عودته إلى بيروت مهد الصبا والشباب يواجه برفض يحول دون إتمام ذلك. حينما قرر العودة، والإقامة في لبنان لخدمة قضيته كمثقف عربي جوبه بعدم قبول إقامته، فصدمه ذلك، لأنه ترك عمله الأكاديمي في أميركا "لقد عدت لكي أعمل من أجل هذا الشعب ومن أجل هذا الوطن. . واكتشفت، كما يفعل كل مثقف عائد لخدمة وطنه، أن الشعب والوطن لا يأبها به وبأحلامه، وأن الواقع يناقض الرؤيا" (51).

وتتأرجح السيرة بين حالين من التواصل والانقطاع، وبين حقبتين متداخلتين، فلم يتمكّن شرابي من فصم عراه عن الحقبة الأولى، ولم ينجح في أن ينخرط في الثانية، فكان القلق يلازمه "هذا الكتاب حصيلة تلك الفترة القلقة. بدأت في كتابته صيف1975لأسجل فيه مرحلة من حياتي ظننتها انتهت، وبداية مرحلة جديدة ظننتها بدأت أو على وشك البدء. إلا أن المرحلة الجديدة لم تتحقق والمرحلة السابقة مازالت مستمرة. ويغمرني إحساس في هذه اللحظة أن الفرصة قد فاتتني وأنني لن أعود أبداً إلى وطني، بل سأمضي ما تبقى لي من العمر هنا في هذه البلاد الغريبة، وأني سأموت فيها. لكن لا. . . هذا لن يحدث. شعبي هو جزء من حياتي لم أتركه يوماً، ووطني أحمله في قلبي لا أقدر أن أتخلى عنه. سأعود يوماً" (52)

الوقوف في المنطقة المتأرجحة بين رغبة المرء في عمل ما، وقدرته على القيام به أمر ظاهر في تضاعيف سيرة شرابي، فهو يكشف أحيانا عن موقف نقدي صارم في تحليله للبنية الأبوية للمجتمع الذي ظهر فيه، وأحيانا تخامره الرغبة للقيام بدور رسولي لتغييره، وثمة هوة لا تردم بين مفكّر ينهض بمهمة تشريح البنية التقليدية لمجتمعه، كاشفا الأزمات الكبرى في عمقه، وبين مثقف يتوهم دوراً نبويا في تغيير ذلك المجتمع، لأن الشعب "جزء من حياته"

ولأنه "يحمل الوطن في قلبه" فإذا "بالشعب والوطن لا يأبها به وبأحلامه". وإذا "بالواقع يناقض الرؤيا". لهذا تتردد في صفحات السيرة عبارات من نوع "شعبي هو جزء من حياتي لم أتركه يوماً، ووطني أحمله في قلبي لا أقدر أن أتخلى عنه. سأعود يوما" أو "عدت لكي أعمل من أجل هذا الشعب ومن أجل هذا الوطن" أو "أريد العودة إلى وطني وأهلي وإلى الحزب الذي تركته ورائي". وهي مواقف أيدلوجية تتبدد حالا حينما يعرف شرابي، بأن "الشعب والوطن لا يأبها به وبأحلامه". ومن المتوقع أن يفضي كل ذلك إلى ظهور نزعة انطوائية لديه، تؤدي به إلى إعادة بناء تجربة طفولته وشبابه في عكّا وبيروت، حيث كانت فكرة الانتماء والملازمة قائمة بينه وبين العالم، وذلك من موقع المفكّر المفارق الذي أفرد خارج مجتمعه، فعجز عن تغييره، وتلاشت لديه فكرة الانتماء، فراح يستعيد حقبة انقضى عهدها، ومكانا لم يعد قائما.

وكان شرابي قد عرف الترحل مبكّراً، فقد ولد في يافا، وترعرع في عكّا ثم درس فيها، وفي رام الله، قبل أن يرسله أبوه إلى بيروت في عام1938 لمواصلة تعليمه في مدرسة داخلية، ثم أكمل الجامعة الأميركية في بيروت، وتوجّه إلى أميركا لاستكمال دراسته العليا. ومنذ عام 1953تولّى تدريس تاريخ الفكر الأوربي في جامعة "جورج تاون" في واشنطن، بوصفه أستاذا فيها، وباستثناء عودات قصيرة إلى بيروت، مكث في أميركا نحو نصف قرن. ومن واشنطن عرف باقتلاع أسرته من وطنها فلسطين في عام النكبة، وانشطارها بين لبنان والأردن، وحينما قرر العودة، وقد ارتبط بالحزب الاجتماعي القومي السوري، من أجل أن يسهم في مجتمعه بوصفه مثقفا عضويا فاعلا، قتل زعيم الحزب أنطوان سعادة، وضرب الحزب، وتفكك، فعاد ثانية إلى أميركا مصابا بخيبة أمل، إذا فرض عليه المنفى بعد أن كان قرر العودة حال إكمال دراسته، وكان شابا غضّا يتطلع إلى عودة سريعة إلى بلاده كأنه محكوم بأداء واجب. وفي يومه الأول في الأرض الجديدة دهمه شعور المغترب الأميركي "أحسست بالوحشة تغمرني.. قلبي يكاد ينفجر.. إني على وشك البكاء. أريد العودة. أريد العودة إلى وطني وأهلي وإلى الحزب الذي تركته ورائي. الحلم إذا تحقق، كالرغبة إذا أشبعت، يترك وراءه فراغاً موحشاً. في تلك اللحظة أخذت قراراً بالعودة في أقرب وقت ممكن. سأدرس للحصول على شهادة الماجستير فقط، وأعود بعد سنة. وشعرت بشيء من الراحة ولم يدر في خلدي حينذاك أنني سأمضي الجزء الأكبر من حياتي في أمريكا وأن عودتي إلى وطني لن تكون إلا لفترة قصيرة مفجعة"(53).

وهذه العودات الخاطفة كانت أشبه بزيارات شخصية لا يمكن أن تعبر عن موقف فكري، وتجربة شخصية، ولهذا اغفل شرابي الوقوف عليها، فما أن التحق أستاذا بالجامعة في واشنطن إلا وأصبحت تجاربه الأولى مادة للذكرى. وفضلا عن بيروت التي تفتح فيها،

وخاض فيها تجارب الشباب، وغمار العمل السياسي، تمثل عكّا نقطة جذب ثابتة في تاريخه الشخصي، لكنه لم يتمكن أبدا من رؤيتها منذ غادرها في عام 1947، يقول عن مرتع طفولته "زرت مدنا كثيرة وشاهدت سواحل، لكني لم أقع على مدينة تضاهي عكّا رونقا ولم أر ساحلا يفوق ساحلها جمالا . . . عكّا هي ذاكرتي عن الوطن، هي المقياس والنموذج. كل ما أراه أقارنه بما رأيته فيها. هي المدخل لكل تجربة مستقبلية"[54]. إن إعادة تخيّل مدينة الطفولة بعد مرور نصف قرن على مبارحتها أمر بمقدر ما ينطوي على المفارقة فإنه ينطوي على العذاب، فالمفارقة أن التاريخ عرض مقترحا ماكرا وخبيثا، فقد أصبحت عكّا في قلب إسرائيل، وأصبح ابنها شرابي منفيا في واشنطن. أما العذاب فهو الاستعادات التخيلية لمدينة أصبحت ذكرى. فهي بالنسبة لشرابي "المقياس والنموذج".

والحال فقد انفصمت عرى العلاقة المباشرة بين شرابي وبيروت بتفكّك الحزب السوري القومي الاجتماعي إثر إعدام زعيمه، وأصبحت علاقة ذهنية يقع استعادتها، فموضوعها هو الذكرى بعد حادث فاصل، وهو أمر لاحظنا أثره في سيرة حليم بركات إثر تركه الحزب نفسه، ثم الحرب الأهلية اللبنانية. وسيرة إدوارد سعيد، وما حصل له ولأسرته بعد ثورة عام 1952 في مصر؛ فالأحداث الجسام تفرض قطيعة فعلية بين الشخص والمكان، فيصبح هو منفيا، وتصبح هي ذكرى، فيعاد بناء العلاقة عبر التخيل.

توقف شرابي كثيرا على وصف نزعته الانطوائية والشكية، وتكاد حياته تنقسم إلى مرحلتين: مرحلة الاندماج النسبي التي كان عليها إلى أن أنهى دراسته الجامعية في بيروت، ثم مرحلة العزلة شبة الكاملة في الحقبة الأميركية من حياته. ومن قلب الأخيرة أعاد بناء الحقبة الأولى من حياته، وينبغي ألا نغفل أنه استدعى وصف المرحلتين بعد مروره بهما، وقد أصبحت حياته وقائع تلاشت، وأحداثا انقضت، وهو يعزو ذلك جزئيا إلى نزعة التفلسف التي اتصف بها، أي نزعة خداع الذات بأنه قادر على إنتاج فكر فلسفي حقيقي، فيما كان يخوض سجالات حول الفلسفة، فحسب "كانت النزعة الطاغية في حياتي، في أثناء دراستي الجامعية، هي نزعة "التفلسف". لم يكن بإمكاني آنذاك التفرقة بين الفلسفة والتفلسف وكنا في دائرة الفلسفة، أساتذة وطلبة، جميعاً متفلسفين. وكنت بطبيعتي أميل إلى "فلسفة" الأشياء، أي أن أراها من خلال حجب كثيفة من التأمل والتفكير، وليس بشكل مباشر وعفوي. ولعل هذا هو السبب في أن الحياة كانت تبدو لي غامضة مشوشة لا أقدر على تلمسها أو تذوقها ببساطة ومرح. كما كان يفعل معظم زملائي. فكان كل يوم يمر في حياتي معقداً مليئاً بالأحاجي والأحداث المؤلمة نفسياً. ولا شك أن نوعية الفكر الذي تعرضت إليه في الجامعة الأمريكية عزز اغترابي عن نفسي وزاد من ابتعادي عن واقع الحياة الذي كنت أتوق لتفهمه وامتلاكه[55]. وهذا قاده في نهاية المطاف إلى الشك في كل شيء،

حتى الشك في أصالة أفكاره "كل أفكاري هي، بشكل أو بآخر، نتاج ما أقرأ. لم تصدر عني فكرة يمكن وصفها بأنها فكرة أصيلة أو ملهمة" [56].

وتلمس مركزية واضحة حول الذات، فكل الأشياء تكتسب قيمتها لأن لها صلة به، ويكاد ذلك يخفى إحساس الشخصية بالزمن إلا على سبيل المجاز، فمع أنه رسم مسارا متدهورا لأحوال عصره خلال أكثر من ثلاثة عقود لكنه حاول ألا يعترف بتغيير رؤيته لنفسه إلا ماله صلة بالأفكار النظرية التي خرّبتْ تماسكه الأولي حال وصوله إلى أميركا، وفي وقت متأخر عبر رمزيا عن تقدم العمر به، وتغيير ملامحه الخارجية، لكنه أبى أن يصف ذلك، إنما أشار إلى انعكاسه في أعين النساء "تمر بي الفتيات في الطريق فلا يرينني. تلتقي عيناي بعيونهن، ولا أرى ما ينبئ بأنهن يشعرن بوجودي. لقد انقطع التيار السحري، وانطفأت الشعلة. هكذا أعترف أن عهد الشباب قد انتهى" [57].

يحوم القلق في تضاعيف الكتاب، وتتناثر الوقائع، وباستثناء المرحلة الأخيرة من مصاحبته لزعيم الحزب السوري القومي الاجتماعي أنطوان سعادة، حيث تتبع حاله في الأيام الأخيرة لوجوده ين بيروت، ودمشق، وعمان، فإن كافة ما ورد غير ذلك جاء على شكل انتقالات بين مرحلة الطفولة في عكا، والشباب في بيروت، والكهولة في شيكاغو. على أن النص يرتفع مرهفا في بعض المواقف، مركزا الاهتمام على فرد لا يبرح يفكك أواصر العلاقات التقليدية داخل نفسه، وفي المحيط الذي يعيش فيه، ثم يتوسع فيقدم تحليلا للمجتمعات التقليدية الأبوية، ويكشف بوضوح كيفية انزلاق المثقف إلى عالم ذهني خاص تاركا طبقات المجتمع الدنيا تدفع ثمن عذابات الحياة اليومية، بما في ذلك اقتلاعها عن أوطانها، وتشردها. لكنه بالمقابل حاول رسم شخصية تعدُ بقدرتها على خدمة قضايا شعبها لكنها تنزوي أسيرة تأملات تجريدية، وهذا التعارض بين تخيلات ذهنية للقيام بأدوار قدرية متخيلة، وانكفاء ذهني تحليلي شبه منقطع عن الجماعة الكبرى، يرسم في أفق السيرة شخصية مفكّر اجتماعي انطوى على ذاته، وعجز عن القيام بأية مهمة حقيقية للتغير المباشر، وتلك هي صفة المنفِيّ بذاتها.

10. المدينة بوصفها ذكرى مستعادة.

بعد أن وقفنا على نماذج من السير الكبرى لمفكرين منفيين، وظهرت لنا العلاقة بين المنفي والمكان، وما تؤدي إليه من بناء أوطان متخيلة تعويضية، ينبغي الآن أن نرى كل ذلك عند بعض الأدباء الذي مروا بالتجارب ذاتها أو ما يقاربها، فمن الصحيح أن نصوص السير التي مرت بنا كانت لمثقفين إشكاليين، اجبروا على اختيار المنفى لأن التجربة الاستعمارية خلخلت علاقاتهم بأوطانهم جراء ظهور دولة إسرائيل، أو قرروا الارتحال لأسباب لها صلة

غير مباشرة بذلك، كالنزاعات الأهلية، وانهيار الوعود الكبرى، فكانوا جميعا من منطقة واحدة، هي بلاد الشام، وقد ارتحلوا ثلاثتهم إلى أميركا، حيث التباين الكامل بين المكانين على الصعد الثقافية، وفي مقدمتها اللغة، فإن الأديبين اللذين سنقف على سيرتهما، وهما، عبد الرحمن منيف، وعبد الرحمن مجيد الربيعي، مرّا بظروف مشابهة في دلالتها لكنها مختلفة في مظهرها، فالأول لم تتح له الفرصة لبناء تجربة أصيلة في المكان باعتباره وطنا، لأنه ترحّل إلى نهاية حياته بين أمكنة طارئة، وربما طاردة، ولا تقل أثرا عمّا تركه المكان الأميركي في شخصيات المنفيين الذين أشرنا إليهم من قبل، فمن قلب الجزيرة العربية، إلى الأردن، ثم العراق، فأوربا، وسوريا، مضى منيف مرتحلا غير عارف أي معنى للاستقرار، فهو لصيق بحالة الإزاحة المتواصلة، ويفهم مروره بالأمكنة على أنها ملامسات خاطفة لا تتيح له فرصة التعرف التي تحقق الانتماء، فجاءت رواياته مدونة ضخمة عن أمكنة غير موصوفة، إذ كان يبني فضاءاته السردية الكبرى بناء على التخيل وليس المعرفة. أما الربيعي، فيشارك منيفا في أنه اختار النهاية نفسها، لكن جذوره الأولى في العراق أكثر عمقا، فذكرياته مستوحاة من حالة أصلية من التعرف، لكنه اجبر على استعادتها من تونس بعد خمسين سنة من وقوعها، وذلك على خلفية نزوح من العراق بسبب سلسلة متواصلة من الحروب، انتهت بالاحتلال الأميركي للبلاد، وهو ما جعل الوقائع في سيرته الذاتية نسيجا متداخلا من وقائع وتخيلات محكومة بحنين وشقاء للمكان الأول.

أبدى عبد الرحمن منيف، في كتابه "سيرة مدينة" حرصا متواصلا على وصف الصلة التي تربط الشخصية بالمكان، وهي صلة تستعاد بعد مرور نصف قرن على وقوع الأحداث، أي صلته طفلا وفتى في مدينة "عمّان" خلال أربعينيات القرن العشرين، فيكون الكتاب خلاصة مزج بين تاريخ مدينة وحياة شخص في مقتبل عمره "هذا الكتاب عبارة عن سيرة لمدينة، هي عمان، وليست سيرة ذاتية لكاتبه، وإن تقاطعت السيرتان، بسرعة وجزئياً، في بعض المحطات"[58]. والحق فالتقاطع بين سيرة الشخصية وسيرة المكان يخيّم على الكتاب منذ بدايته إلى نهايته، وتاريخ المدينة يتمرأى في عيني الفتى عبد الرحمن الذي لا يظهر إلا خلف ضمير غائب؛ فالسرد يبعد الجانب الذاتي، ولا يأتي على ذكر اسم الراوي لكن كل شيء يتشكّل أمام المتلقّي من خلال عينيه اللتين ترسمان حركة الأفراد على خلفية مكانية غير واضحة المعالم، فالعلاقة بين الشخصية والمكان طارئة، ولهذا يغذيها التخيل بالتفاصيل، ولا مراء فلعل أهم ما يلاحظ هو ذكر الأحداث.

ويشغل المؤلف بأمر آخر له صلة مباشرة بالموضوع، يتصل بموقع كتابه في خارطة الأنواع الأدبية "ليس رواية، لأن الخيال فيه محدود، وإن استعار من الرواية بعض أدواتها، كطريقة العرض والبناء. إنه كتاب يحاول أن يستعيد ملامح مكان في زمن معين، اعتماداً

على الذاكرة"[59]. وبهذه التوضيح ينأى الكتاب عن كونه تاريخيا دقيقا للمدينة، وينخرط في كونه استعادة مركّبة لأحداث قديمة جرى بناؤها بواسطة الذاكرة، ولا يلبث المؤلف أن يتدخل لإيضاح دور الذاكرة في تكوين الكتاب، قائلا "والذاكرة، مهما حاول الإنسان الدقة والأمانة، خدّاعة، شديدة المكر، لأنها تقول الأشياء التي تعنيها، ما تعتبره أكثر أهمية، ضمن مقاييسها الخاصة. لذلك فإن بعض الوقائع الواردة ربما لم تحصل بهذا الشكل تماماً، لكن هكذا بدت لمن رآها، أو هكذا استقرّت في الذاكرة، دون أن تكون هناك أية نية أو رغبة بتحويرها، أو إعادة تشكيلها ضمن نسق مختلف"[60].

بعد كل هذه التحوطات الخاصة بكيفية انبثاق صورة المدينة من عمق الكتاب ينزلق إلى إعادة تركيب المدينة المستعادة "لا يدّعي هذا الكتاب أنه "تأريخ" لعمّان بالوقائع والأرقام، إذ لم يعتمد على المراجع والمصادر، ليس استهانة بها، وإنما ارتأى قراءة أخرى، موازية، من خلال عيني إنسان عاش ذاك الزمن في ذلك المكان، وافترض، بالتالي أن من المفيد أن "يقول" كيف رأى الأشياء، كيف عرفها أو تعرّف عليها، دون مقارنتها مع المراجع والمصادر والأرقام، باعتبار أن هذه القراءة تتيح إمكانية جديدة للكشف والاكتشاف، ومن ثم لإعادة ترتيب الأحداث والوقائع بطريقة مختلفة، قد تساعد على رؤية إضافية[61].

شدّد منيف كثيراً على وضع الأطر الخارجية المحدِّدة لعلاقته بالمكان المستعاد عبر الذاكرة، فتلك الأطر ترسم حدوداً للمنطقة التي يتحرك فيها "المكان، في حالات كثيرة، ليس حيزاً جغرافياً فقط، فهو أيضاً البشر، والبشر في زمن معين. وهكذا نكتشف علاقة جدلية بين عناصر متعددة، متشابكة ومتفاعلة. فالمكان يكتسب ملامحه من خلال البشر الذين عاشوا فيه. والبشر هم تلخيص للزمن الذي كان، وفي مكان محدد بالذات، وبالتالي فقد اكتسب الناس ملامح وصفات ما كانوا ليكتسبوها لولا هذه الشروط. . . وحديث الإنسان عن المدينة التي تعني له شيئاً خاصاً، بمقدار ما يبدو ممكناً فإنه شديد الوعورة، وبعض الأحيان عصيّ، لأن السؤال الذي يطرح نفسه: أي شيء يمكن أن يقال، وأي شيء يترك، وهذا الذي قيل، وذاك الذي تم تجاوزه، أهو ما يجب أن يدوّن ويبقى، أم أن ما ترك كان الأجدر بالتدوين، ومن ثم بالبقاء؟. . إن الكتابة عن مدينة الماضي التي يحبها الإنسان تحوّل هذه المدينة إلى كلمات، والكلمات ذاتها، مهما كانت بارعة، زلقة، خطرة، ماكرة، وغالباً لا تتعدّى أن تكون ظلالاً باهتة لحياة، أو في أحسن الحالات ملامسة لها من الخارج، أو مجرد اقتراب، علماً بأن الحياة ذاتها كانت أغنى، أكثر كثافة، ومليئة بالتفاصيل التي يصعب استعادتها مرة أخرى"[62].

نلمس في "سيرة مدينة" وصفا زلقا لمتاهة الاحتمالات، فقد آلت عمّان إلى مدينة كلمات ضمن خطاب سيري، وتوارت الأشياء الحقيقية إلى الوراء، وكأنها لم تعد جزءاً من التاريخ،

إذ ليس ثمة وسيلة أخرى غير كلمات نتمكّن بها من بناء صورة استعادية عن أمكنة الماضي، لأنها في تحول دائم، وبناء الصورة بالكلمات إنما هو بناء مدينة شخصية تنبثق من ذاكرة الراوي الذي عاصر حقبة من تاريخ المدينة، والتقط جزءا مما عاصره، وعرفه، وعايشه، ويترتب على كل ذلك أن المدينة التي تُكتب سيرتها هي مدينة نُظر لها من عيني فتى شغوف بما يقع حوله وهو يتفتح في أزقتها، وليس من الصواب اعتماد تلك الصورة السردية المجتزأة باعتبارها صورة حقيقية وشاملة وكاملة لمدينة؛ فمدينة السرد غير مدينة التاريخ، ولهذا يعود منيف مراراً وتكراراً إلى وصف الصلة بينه وبين عمان التي انبثقت من سياق كتابه السردي "هل إن المدينة مجرد أماكن وأشياء وأسماء، وحتى بشر؟ وكل هذه، هل هي في حالة ثبات أم تتغير في كل لحظة، كما يعاد تشكيلها في الذاكرة مرة بعد مرة، خاصة والزمن يمضي، وتتدخل أسباب وعوامل كثيرة ومؤثرة؟. وهل من حق الكاتب أن يجبر الآخرين على رؤية الأمكنة والبشر كما رآهم هو، أو كما أحب أن يراهم؟ وهل كان هؤلاء هكذا فعلاً، أم أن العواطف والمسافات غيرت في الأشكال والأحجام، وغيرت في المواقع أيضاً، تبعاً لما يعتمل في العقل والقلب؟. والكتابة، خاصة من هذا النوع، عن الأمكنة والبشر، ألا تعتبر بشكل ما، بنسبة ما، انحيازاً يبعدها عن الموضوعية؟ وألا يعتبر الكاتب صاحب هوى أو غرض، وربما حالماً أو واهماً، وهو ينتقي، وهو يعطي الصفات؟. وإذا كان من الممكن التسامح مع الأمكنة، باعتبارها محايدة ـ هل هي كذلك فعلاً؟ وقد تشي بها أمور كثيرة، وربما يستطاع إعادة تصويرها أو تركيبها بأقل قدر من التحريف، فماذا عن البشر الذين لا يتوقفون لحظة واحدة عن التغير؟"[63].

تنتهي هذه التوجسات إلى الاعتراف الخاص بالكتابة السيرية والكتابة الروائية، ويعقبها حديث مسهب عن الذكرى "ترددت كثيراً في التعامل مع مادة هذا الكتاب، لأن من أصعب المواقف أن يكون الإنسان شاهداً، وأن يكون مطمئناً. . من الأمور الصعبة، أيضاً، لكاتب تعوّد كتابة الرواية ألا يترك مساحة للخيال، أو أن يتعامل مع الأشياء المكتملة الناجزة، لأن الكتابة، بالنسبة لي، وهكذا أمارسها، اكتشاف مستمر، وبحث لا يتحدّد ولا يتجسّد إلا بالكتابة ذاتها. أو بكلمات أخرى، لم ألجأ، بعدُ، إلى كتابة شيء أعرفه معرفة تامة، أو واقع بالفعل، إذ بمقدار ما يبدو هذا ناجزاً، كاملاً، واضحاً، فإنه بالنسبة لي عصيٌّ وغير مغرٍ، ولذلك يجب ألا أكتبه، أو على الأقل يجب ألا أكتبه الآن. هكذا اضطررت، مرة بعد أخرى، لتأجيل الكتابة عن عمان، على أمل أن يأتي وقت أكثر ملاءمة، لكن هذا الوقت قد لا يأتي، فالحياة الطائشة، الشديدة الغدر، تسرق الأشياء الجميلة، تسرق الأمكنة والبشر، كما تقرض الوقت.

هذا السلاح الذي نحاول بواسطته أن نقاوم، لكن هو ذاته يتسرّب، يتفتّت، ويتلاشى،

ولا يبقى سوى الذكرى، ذكرى الأيام التي مرت. والذكرى بمقدار ما هي حارس يحمي الروح، فإنها الداء الذي ينخرها، بما يخلفه من لوعة، والتي تزيد يوماً بعد آخر! . إذا استبدت الذكرى بالإنسان تخضه وتغيره، يصبح أسيراً لحالة لا يقوى على مقاومتها، ويصعب عليه الاستسلام لها، لأنها بمقدار ما تبدو، في لحظات معينة، جميلة، فإنها موجعة، خاصة وهي تحمل معها هذا الكم الكبير من الشجن على أيام كانت ثم مضت إلى الأبد، كما تجر معها أشياء يفترض الإنسان أنها انتهت، وأنه تجاوزها، لكن وهي تعود هكذا حاملة معها الأصوات والإشارات وروائح الأمكنة والأجساد والكلمات، يولد من جديد الحنين المجبول بالأسى والرغبة في أن تعود الأشياء كما كانت في يوم من الأيام. إن الذكرى، مهما كانت الصفة التي نعطيها لها، حالة تجعل الإنسان، أي إنسان، أقرب إلى الاستسلام، ومسكوناً بالماضي وناسه. فإذا كان فاعلاً في لحظة وقوع الحدث، وله موقف منه، أياً كان هذا الموقف، فإنه، وهو يستعيده، يصبح ضعيفاً، مسلوب القدرة، كما تصبح هذه الذكرى ماضياً، ولذلك فإن ثقل الزمن، ومرارته، يهبطان عليه من جديد كما يهبط الليل" (64).

يخيل للمتلقي أن منيفا سوف ينصرف بعد هذه المداخل التوضيحية إلى متن موضوعه، وهو سيرة المدينة، لكن شعورا بالقلق يغالبه في تضاعيف الكتاب إلى درجة أنه، وقبل أن يختم الكتاب بصفحات قليلة، يعود إلى ذكر تلك التوجّسات التي لا تنفك تذكّر المتلقي بالقلق الملازم للمؤلف"المدن ليست المعالم، مهما بلغت البراعة في استعادة تفاصيلها؛ وليست المياه والأرض والأشجار، وهذه كلها أو بعضها، لا تزال قائمة، أو يمكن تخيلها؛ والمدن لا تقتصر على البشر، رغم أن هؤلاء هم الذين يعطونها القوام والنكهة؛ كما لا يمكن أن نستعيد الفترة الزمنية الماضية، باستعراض ما وقع خلالها من أحداث، إذ رغم فائدة ذلك، لأنه يضعنا في الطريق الصحيح، إلا أنه لا يوصلنا إلى ما نريد. أن المدينة، أية مدينة، كل هذه الأشياء معاً وغيرها، وقد تداخلت وترابطت وتفاعلت، بحيث أصبحت مختلفة عن العناصر التي كونتها، مع استمرار صلتها بها، واختلافها عنها. المدينة هي الحياة بتعددها وتنوعها، هي الأمكنة والبشر والشجر ورائحة المطر، وهي التراب أيضاً، وهي الزمن ذاته ولكن في حالة حركة. المدينة طريقة الناس في النظر إلى الأشياء، وطريقة كلامهم، كيف تعاملوا مع الأحداث التي وقعت، كيف واجهوها وكيف تجاوزوها. المدينة هي الأحلام والخيبات التي ملأت عقول الناس وقلوبهم، التي تحقّقتْ وتلك التي طاشت ثم خابت، وكم تركت من العلامات والجروح. المدينة هي لحظات فرح الناس وأوقات حزنهم. المدينة هي الطريقة التي تستقبل بها من تحب وتواجه من تعادي. المدينة هي الدموع التي تودع بها من غادروها، مضطرين، مؤقتاً أو إلى الأبد، وهي البسمات التي

تستقبل بها العائدين. هذه هي المدينة وأشياء أخرى كثيرة وصغيرة، فهل يمكن استعادتها؟ "[65].

تستعاد المدينة بعيدا عن كل تلك الشروط، فعمان تنبثق بوصفها ذكرى استعادية، تجتذب فتاها الصغير بنشوة بالغة، بعد أن أصبح شيخا، فمن دمشق، وبعد مرور خمسة عقود على فراقها ينتاب عبد الرحمن منيف حنين مفعم بالحزن إلى مدينة صباه، وتغطي ذكرياته عقدا من الوقائع المنتخبة من حياة المدينة، ولكنها ذكريات تستجمع بعض الأحداث المتناثرة، والشخصيات التي تطوف شوارع عمان وقد انفرط عقدها الناظم، فعيني الطفل تلاحقان غرائب الشخصيات من رجال ونساء، وذاكرته تستعيد مرويات متضاربة. لكنها لا تهمل بعض الأحداث الجسام، منها أثر الحرب العالمية الثانية على الناس في المدينة، ومنها أحداث الطوفان الذي اجتاح المدينة، وإلى غير ذلك مما مكث راقدا في الذاكرة وجرى بعثه مرة أخرى عبر الكلمات.

وتظهر الجدّة العراقية بتعليقاتها على الأحداث، وكأنها تختزن حكمة تاريخية تريد نقلها من بغداد إلى عمّان، والحال فهي الشخصية التي تؤطر السرد بكامله، فبخلفياتها البغدادية، وبلهجتها العراقية المغايرة للسياق، تخترق السرد في مصاحبة الفتى الذي يظهر صمتا كاملا، لأن العالم يتركب من خلال عينيه ـ ويستعاد من خلال ذاكرته شيخا ـ أما الجدة فتنظم مسار الأفكار، وتكشف نموّ الوعي عند الفتى، وبها، وبه، وقد وصلا بغداد، قصد الإقامة هناك، ينتهي الكتاب، فتصبح عمّان علامة على حقبة انتهت بالنسبة للراوي وجدته، وبدأت الحقبة العراقية. ترتسم الملامح الأولى لمدينة عمّان في وعي عبد الرحمن منيف، بمقتل ثاني ملوك العراق غازي بن فيصل بن الحسين، وتتلاشى بمرافقة جدته العراقية إلى بغداد.

11. مدينة البدايات، وكل بداية لها مكانها الخاص.

رأينا كيف أن المنفى هو النافذة التي من خلالها يستعيد المرء ماضيه، وبخاصة تكوينه المبكر، وفي سيرته الذاتية "أية حياة هي؟ "يستعيد عبد الرحمن الربيعي البدايات الأولى لحياته في العراق الملكي خلال خمسينيات القرن العشرين، ويحاول استحضار وقائع مضى عليها نحو خمسة عقود، وهو يركّب تجارب حياته البسيطة بأسلوب فيه شغف متعاظم للماضي، وللطفولة، وللوطن الذي أصبح ذكرى، فالربيعي، وهو يكتب سيرة بداياته من تونس، يفصله عن ذكرياته ومكانها نصف قرن، وآلاف الأميال، فكتابه تعبير عن حنين عابر للأزمنة والأمكنة إلى مرحلة الطفولة والصبا وأول الشباب في مدينة الناصرية التي تقع في جنوب العراق، على ضفاف الفرات، وجوار الصحراء.

كتب الربيعي عن مدينته في العراق الملكي، وقد ارتبطت كل الأحداث بالصبي

الصغير "عبد الرحمن" فمن خلال رؤيته الذاتية تم التعرف إلى العالم المحيط به، ومن خلالها جرى أيضاً التعرّف إلى التجارب الأولى، ومنها التجارب التعليمية، والأسرية، والعاطفية "تأكدت لي أهمية مرحلة الطفولة بكل تفاصيلها، فهي التي يوظفها الكتّاب لاحقاً في أعمالهم، لاسيما الروائية والقصصية منها، وتعتاش نصوصهم عليها. ولكن كتابة الطفولة بكل دقائقها لم أجد كاتباً عربياً قد منحها هذا الاهتمام وكرس لها كتاباً خاصاً بل إنها تأتي في سياق حديث شامل عن حياته، وهذا ما فعله جل كتاب السيرة"[66].

حرص المؤلف على أن يشير في مقدمته للكتاب إلى أنه أراد أن يكون "صادقا وصريحا قدر الإمكان ليشكل كتاب احتفاء بالحياة التي نعيشها مرة واحدة". والطفولة بوصفها مرحلة تكوين أساسية أمر كان "جورج ماي" قد شدّد عليه في كتابه العمدة عن "السيرة الذاتية" إذ ذهب إلى أن "المواضيع السير ذاتية الكثيرة التي تؤكد لنا هذه الظاهرة، ذكرى الطفولة أو المراهقة، فهي بدون شك تجسد هذه الظاهرة خير تجسيد. فالشخص، قبل أن تكونه بيئته وثقافته تكويناً كاملاً، هو الأقدر على التأثير في الناس تأثيراً شاملاً. ولذلك، فإن كان الحديث عن "طفولة" الشخصية يستغرق من السير الذاتية حيزاً كبيراً، وإن كانت طائفة كبيرة من السير الذاتية تقف عند بلوغ صاحبها سن الرشد، فإن الميل الفطري لكاتب السيرة الذاتية يلائم ذوق القارئ كل الملاءمة: فالأول بحاجة إلى إحياء ماض عزيز عفا، والثاني يجد لذة في أن يرى نفسه في غيره، وأن يطمئن إلى أنه إنسان سوي"[67] ولهذا وجدنا كافة السير التي مرت بنا تعنى بالطفولة كمكوّن رئيس في التجربة الذاتية لأصحابها.

ولعل أبرز ما تميزت به هذه السيرة أنها أزاح التكلف والتردد والخجل بإزاء تجارب طبيعية، نشأت في سياق خاص، فلم يسقط عليها وعي لاحق يحول دون ظهورها كما هي، إذ سعى المؤلف إلى تقديم تلك التجارب في سياق ظهورها، فبدت صافية، ونقية، ومباشرة، إلى درجة قد لا يقبلها فكر أصيب بداء العمى، وحجب الحقائق الإنسانية الأولى، وبخاصة الجنسية. وارتسم دفء في هذه التجارب التي كانت اكتشافات أولى لفتى في مقتبل العمر. وتشكل حالة البلوغ الجنسي لحظة فارقة ينتقل بها الإنسان من مرحلة الطفولة إلى المراهقة، وأول ما تلاحظ ذلك، وتحتفي به، جدته التي ربته بعد وفاة أمه "وأذكر أنه في اليوم الذي عرفتْ فيه ببلوغي نزلتْ إلى السوق واشترتْ كيساً من الحلوى المشكّلة، التي تُرمى على رأس المحتفى به عند الختان أو الزواج أو أي مناسبة سعيدة، ويسمى "الواهلية". وطلبتْ مني أن أقف، ونادتْ على أصحابي، وصارت تزغرد، وهي تنثر حلوى "الواهلية" على رأسي. . . قد جاءت بعض النساء ممن سمعنها، وكن يتساءلن عن سرّ هذه الزغاريد، وكانت لا تعلن السبب بل تكتفي بالهمس بآذان بعضهن، وخاصة من المسنّات، فكنّ يضحكن، لكن وسط حشد النسوة المجتمعات رأيت وجه صفية. كانت تنظر إلي وكأنها

تبحث عن جواب لسؤال في داخلها. وللمرة الأولى رأيت في عينيها بريقاً لم أعرفه فيهما، كأنها تناديني، أو كأنها تقول لي: انتظرني يا من بلغت سن الرشد"[68]. وستكون له معا مغامرات خاصة.

لم تغلق السيرة على أحداث الصبا والشباب وحدها، إذ كانت ترصد، أحيانا، مصائر الشخصيات، فتتعقب نهاياتها، وأحيانا تكشف وجه الطرافة في حياة بعض الشخصيات، كما أنها تكشف بجرأة واضحة الوسط الأسري، ثم الاجتماعي الذي تشكلت فيه، إنها مزيج من سيرة، ومذكرات، واعترافات، لكنها منظومة بخيط سردي يتقوّى شيئا فشيئا، ثم يتحول إلى رحلة استكشافية إلى بغداد حيث التعرف الأول إلى عالم مختلف عن الناصرية. ولا غرابة أن يستأثر ذلك باهتمام المؤلف، ويشغل حيزا كبيرا في متن السيرة، فتزداد نبرة السرد الذاتي قوة، وتصبح الرؤية أكثر حدة، فالمكان اختلف، والتجربة اتّسعت، وينتهي كتاب السيرة عند اللحظة التي ترتسم فيها ملامح شخصية أدبية، ومرحلة جديدة أكثر غنى.

ضمت سيرة الربيعي نبذا من وقائع، وتجارب، وأفكار، وعواطف، ونزوات، ولكنها حرصت على وصف مساره التعليمي منذ دخل المدرسة عام 1948في مدينته الناصرية، ثم وقفت بالتفصيل على التجربة الأهم في هذه المرحلة، وهي السفر إلى بغداد، والالتحاق بمعهد الفنون الجميلة بقسم الفنون التشكيلية في عام1957، وذلك في نهاية الحقبة الملكية. وقد صُوّر هذا السفر كأنه ارتحال إلى عالم جديد، وخوض تجربة مغايرة، ولهذا يتوقف الكاتب طويلا على هذه الحقبة التمهيدية التي تضع العتبة الأولى لظهور الربيعي أديبا في مطلع الستينيات. فقد ارتسمت بغداد المتنوعة بأفكارها ومشاربها وفنونها وآدابها، على أن صاحب السيرة ركز الاهتمام على شيء مهم جداً، وهو مركز كل كتابة سيرية، وهو رصد علاقته بالأشخاص المجايلين له، وعلاقاتهم به، ثم تأثير الأحداث فيه، ويلاحظ في كل ذلك نزوعا نحو التفاصيل الحميمة ممزوجا بحس الفكاهة.

منذ تلك الفترة المبكرة ظهر الربيعي مشاء محترفا، فباستثناء إشارته مرة أو مرتين إلى الحافلة في بغداد، فقد اكتشف المدينة سيرا على الأقدام، ولا يرد ذكر لغير السير على الإقدام في الناصرية، فلكي تكتشف أرضا جديدة ينبغي تطأها بقدميك، وبهذه الرحلة التي تنقله بالقطار من الناصرية إلى بغداد للقبول في معهد الفنون الجميلة يقطع الربيعي الصلة مع الطفولة ليعيش فترة الشباب، والارتحال المكاني هو في معناه العميق ارتحال من مرحلة عمرية إلى أخرى، وقد انتهى "رووكي" في سياق دراسته لموضوع الطفولة في السيرة الذاتية العربية إلى أن "أشهر النهايات المميزة في السيرة الذاتية العربية هي مشهد الرحيل أو الفراق، نهاية تصور وداع الطفل لبيئته المعهودة التي نشأ فيها. هذا المشهد يمثل انقطاع الصلة بالواقع المعروف والمألوف، والتوجه نحو مستقبل غامض، أو نحو "المصير المجهول"[69].

ويلوح في ثنايا السيرة فقدان لعالم لا سبيل لاستعادته إلا بالتخيل، ومن المعلوم أن فكرة الغياب تشكل ركنا أساسيا من أركان أدب السيرة الذاتية، وهو أدب في غالبه ينطلق من عتبة الطفولة نحو الآفاق الأخرى، ويحظى أمر النمو العاطفي بمكانة مهمة، فالسرد يركز الاهتمام على الاكتشافات الأولى للجسد، ثم الرغبة بجسد المرأة، والأحاسيس المرافقة لذلك، وترسم علاقة خاصة بين الابن والأب، ومع أن الراوي لا يظهر عدوانية صريحة تجاه الأب، لكن غياب الحميمية يكشف تباينا بين الاثنين، فالأب مشغول بالنساء، فيما الابن ينمو ببطء بعيدا عن التأثير الأبوي المباشر، ويتوّج ذلك بالدنس حيث يتشارك الابن والأب بأجساد النساء، وفكرة الدنس في الأدب العربي الحديث نادرة، لكنها ظهرت بوضوح في ثلاثية نجيب محفوظ، حيث تشارك الأب "أحمد عبد الجواد والابن "ياسين" في جسد "زنوبة" عشيقة الأب وزوجة الابن، ثم "أم مريم" وقد كانت عشيقة الأب، ثم أصبحت أم زوجة الابن، وتشارك كلاهما بجسدي المرأتين المذكورتين، كما ويتشارك الأخوان "ياسين" و "كمال" معا بجسد أحدى العاهرات في القاهرة، وهي "وردة".

على أن الربيعي طرح الأمر بوصفه جزءا من تجربة ذاتية وليس خيالية كما هو الأمر في ثلاثية محفوظ، ولا يريد من ذلك بناء أية فرضية حول موضوع الدنس بمفهومه الثقافي، إنما مرّ على التجربة كواقعة جرى اكتشافها من طرف الابن وتكتّم عليها، دون أن يعرف الأب بذلك. وبالمقارنة فقد أحدث الدنس صدعا في ثلاثية محفوظ، فالتنافس على جسد الأنثى، خرّب، في نهاية المطاف، مفهوم الأبوية، لكن سيرة الربيعي مرت على هذه القضية بوصفها تجربة جرت وقائعها في منأى عن التخيل السردي الذي يتطلع إلى وضع الأبوة والبنوة في تعارض ثقافي. يقول "أما والدي فحب النساء لا يغادره. وقد اكتشفت أن له صديقة كان يأخذني معه لنزورها، ويتركني العب مع ابنتها ذات الشعر لأجعد، واسمها "حسنية" كانت تكبرني بحوالي عامين، تقول لها أمها: أخرجي العبي أنت ورحمن. فتسحبني من يدي وتدخلني إلى عالمها، وقد عرفت منها أشياء كثيرة رغم أن فكري كله عند والدي وهو يجالس تلك المرأة في غرفتها. وعندما كبرت وبدأت أعي، أخذت الأشياء تتضح لي، وبدأت تجد أجوبتها تلقائياً. ولم يكف والدي عن هذا النوع من المغامرات إلا بعد أن حج إلى بيت الله" (70).

وفيما هو يتواصل مع إحدى النساء اكتشف أنها عشيقة لأبيه "لم يخطر ببالي يوماً عندما علمت أنها كانت على علاقة بأبي في الآن نفسه، مما جعلني أهرب منها رغم أنها كانت ترى الأمر عادياً، لا أنني لم أتقبل فكرة مضاجعة امرأة كان والدي يضاجعها" (71). وفيما يجد غرابة أن يشترك هو وأبوه على جسد امرأة واحدة، فإنه لا يجدها حينما يجمع بين الأم وابنتها "ذات يوم تأملت الأم، ولكن هذه المرة بعيني ذكورتي المتأججة التي لم تشبعها ابنتها

رغم استعارها الجسدي واستعدادها الأنثوي الفائح، فوجدت أنها أنثى حقيقية: سمراء وطويلة وملفوفة لا فائض من اللحم في جسدها. واشتهيت الأم. . قلت في سري: ماذا لو بادرت هي إلى دعوتي؟ ماذا لو اشتهت التغيير في أعمار عشاقها من الشبان إلى فتية مثلي؟! وفكرت كيف سيكون جسدها في الفراش؟ إنها عالم مفتوح لي، سيأخذني إيقاع جسدها الجميل الذي لا علاقة له بجسد صفية الممتلئ والمؤخرة التي يتهدل لحمها، وسأسحر بها حتماً" (72).

تتموج الأحاسيس في نفس الفتى عبد الرحمن، وبخاصة حينما ينزلق من حافة الطفولة إلى هوة الشباب، حيث يكتشف نفسه ببطء وهو يسبح في خضم تجارب يقع كثير منها بالمصادفة، وقد رسم الكتاب كل ذلك بعفوية على خلفية من حياة بسيطة في مدينة هي أقرب إلى القرية الكبيرة في ذلك الوقت، ويتدفق تيار صاعد من الرغبات لإعادة تركيب عالم توارى عن الأنظار، وجرى استبعاده ليقبع في الذاكرة. وفي عموم السيرة يظهر لنا عالم متماسك في علاقاته، ونظام حياته، وإيقاعه، فالشخصيات فيه مكفولة من مجتمع يوفر الحماية الرمزية لأفراده، ولم يكن الربيعي يتطلع إلى الخروج عن ذلك إلا بعد أن تتبلور خميرة الموهبة الفنية والأدبية في أعماقه، فيشد الرحال إلى بغداد التي تجتذب أمثاله، لأنها توفر إمكانات مختلفة، وبالوصول إلى بغداد تنتهي سيرة البدايات، لتبدأ مرحلة أخرى.

هوامش الفصل الخامس

1. إيزابيل ألليندي، بلدي المخترع، ترجمة رفعت عطفة، دمشق، دار ورد، 2004، ص 8 ـ 9
2. م. ن. ص 155
3. تيتز رووكي. في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتية العربية، ترجمة: طلعت الشايب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة 2002 ص 255
4. تودوروف، نحن والآخرون: النظرة الفرنسية للتنوع البشري، ترجمة: د. ربى حمود، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، 1998ص384 ـ 385
5. إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ترجمة، محمد عناني، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، 2006، ص92، و94 ـ 95. والعنوان الأصلي للكتاب هو "Representations of the Intellectual"
6. إدوارد سعيد، تأملات حول المنفى، ج1، ترجمة ثائر ديب، بيروت، دار الآداب، 2004، ص 117
7. فخري صالح، مفهوم أدب المنفى، انظر، كتاب الأدب والمنفى، تحرير وتقديم عبدالله إبراهيم، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2007، ص7 ـ 17
8. تأملات حول المنفى، ص126 ـ 127
9. م. ن. ص131

10. جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب: محمد القاضي ـ عبدالله صولة، بيت الحكمة ـ قرطاج1992 ص 106
11. إدوارد سعيد، تأملات حول المنفى ج 1، ترجمة ثائر ديب، بيروت، دار الآداب، 2004ص367
12. م. ن. ص368.
13. م. ن. ص 371
14. م. ن. ص371
15. شيلي واليا، صدام ما بعد الحداثة: إدوارد سعيد وتدوين التاريخ، ترجمة عفاف عبد المعطي، القاهرة، رؤيا للنشر والتوزيع، 2006ص ص69
16. تأملات حول المنفى، ص381
17. م. ن. ص382
18. بيل أشكروفت وآخرون، الرد بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة شهرت العالم، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2006ص28 ـ 29
19. تأملات حول المنفى، ص 382 ـ 383.
20. إدوارد سعيد، خارج المكان، ترجمة فواز طرابلسي، بيروت، دار الآداب، 2000 ص19
21. م. ن. . ص 19
22. م. ن. ص 21 ـ 22
23. م. ن. ص 8 ـ 9
24. م. ن. ص269
25. م. ن. ص 25
26. م. ن. ص42 ـ 43
27. م. ن. ص270 ـ 271
28. م. ن. ص 35
29. م. ن. ص85
30. م. ن. ص36
31. م. ن. ص36، 86، 87، 89، 90، 91
32. م. ن. ص 92، 94، 97
33. م. ن. ص 49، 54
34. للتوسع حول ظاهرة الشوام في مصر نحيل على ما جاء في موسوعة السرد العربي، الفصل الخامس/ الكتاب الثاني ص392 ـ 494
35. خارج المكان، ص 72، 73
36. مريد البرغوثي، إدوارد سعيد: صوت التفكير المستقل، العدد الخاص من مجلة إلِف المخصص بكامله لموضوع "إدوارد سعيد والتقويض النقدي للاستعمار" الجامعة الأميركية، القاهرة، العدد 25 لسنة 2005، ص23. وقدم البرغوثي هذه الشهادة الشخصية عن سعيد "لمن يعرفه عن قرب، كان إدوارد ذلك الفلسطيني المتنقّل بمعاركه من منبر إلى آخر والمناهض للعواطف المعطاة، والمزعج للسلطة، والمدقّق في سرديّات الامبريالية، والمستعد دائما لتحدّي الكذب المسلّح ومؤازرة الصدق الأعزل، هو نفسه صاحب تلك الروح

الهشّة التي يعرفها أصدقاؤه. هو سيد السهرة، المرح، صاحب الذائقة على مائدة طعامه، المنتبه للمحيطين به، له ملاطفات يوشحها خجل خفي، وله قدرة على السخرية حتى من الذات، وهيبة الأستاذ فيه تزداد جمالا بطفولة غامضة تذيعها عيناه".

37. إدوارد سعيد، الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية1981.
38. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، نقله إلى العربية كمال أبو ديب، بيروت، دار الآداب، 1997.
39. حليم بركات، المدينة الملونة، بيروت، دار الساقي، 2006، ص15
40. م. ن. ص 16
41. م. ن. ص 20
42. م. ن. ص 20و23
43. م. ن. ص178
44. م. ن. ص 178 ـ 179
45. م. ن. ص101
46. م. ن. ص 125و127و128
47. م. ن. ص 220
48. م. ن. ص 243
49. م. ن. ص 364
50. م. ن. ص 458
51. هشام شرابي، الجمر والرماد، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2003، ص 8
52. م. ن. ص 9
53. م. ن. ص 14 ـ 15
54. هشام شرابي، يروي قصة ثلاث مدن عاش فيها: عكا وبيروت وواشنطن، تحرير محمود شريح، كولونيا، منشورات الجمل، 1994، ص 1و4
55. الجمر والرماد، ص33
56. م. ن. ص 116
57. م. ن. ص 131
58. عبد الرحمن منيف، سيرة مدينة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994، ص5
59. م. ن. ص5
60. م. ن. ص5
61. م. ن. ص5
62. م. ن. ص ص5 ـ 6
63. م. ن. ص 6
64. م. ن. ص ص7 ـ 8
65. م. ن. ص245
66. عبد الرحمن مجيد الربيعي، أية حياة هي؟: سيرة البدايات، بيروت، دار الآداب، 2004ص 53

67. ماي، السيرة الذاتية، ص 115

68. أية حياة هي؟، ص 182 ـ 183

69. في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتية العربية، ص 211

70. أية حياة هي، ص160

71. م. ن. ص 185

72. م. ن. ص 189 ـ 190

الفصل السادس

السرد، والارتحال، والبحث، والاكتشاف

1. مدخل.

اقترنت فكرة الارتحال بالآداب الملحمية منذ القدم، فبالارتحال يمكن التعرّف إلى عالم مغاير، وخوض تجربة مختلفة، وغالبا ما تعيش شخصيات أدب الارتحال في المجتمع الجديد دون أن تندمج فيه بصورة كاملة، لكنها عود بخبرة مضافة. وفي الآداب الخرافية، والملحمية، والشعبية، تدفع الصدف بالأبطال إلى الارتحال، فتتهيأ للبطل ظروف مساعدة للوصول إلى المكان الجديد، وتُمدّ له يد العون في العودة إلى موطنه، وربما يكون ذلك مرتبطا بحقبة التفكير السحري.

وهذا النظام السردي شائع في الآداب القديمة، وقد تسرّبت تجلّياته إلى الآداب الحديثة؛ فكل سرد إنما هو وصف لتوازن، ثم فقدانه، والعودة ثانية إليه. والشخصيات، في الآداب السردية، لا تحتمل فقدانا مطلقا للتوازن، وهي غير مؤهلة للانزلاق الكلّي إلى منطقة غياب التوازن، وأمر استكشافها للعالم الجديد الذي ترحل إليه لا يقع بدواعي الرغبة المسبقة للاكتشاف، والتصميم على ذلك، إنما يقع الارتحال بناء على سلسلة أحداث مترابطة تدفع الشخصية إليها دفعا، ولا تختارها، إلا على سبيل الفضول، أو الواجب، أو التوهم، أو الرغبة في انتهاك محرم. وما أن تلوح فكرة الارتحال إلا ويخرّب التوازن، فتتوجّه الشخصيات إلى عالم آخر، وتنخرط في مغامرات متعددة، وبعد أن يتحقق ميثاق السرد الخاص بالارتحال، تقفل الشخصيات راجعة إلى عالمها الأول، فتشرع في استخلاص قيم اعتبارية مما مرّت به من تجارب، فالرحيل ـ حسب تيتز رووكي ـ هو بداية، وهو وعد بالتطور، والتقدّم، والنمو، وهو يوحي بالكشف، والمغامرة، والنجاح. والمقصد قد يكون قارة جديدة، أو بلداً جديداً، أو مدينة كبرى، أو أي مكان آخر، فالاستقطاب بين "المعروف" و"المجهول" ليس مجرد مسافة جغرافية؛ لأن التناقض هو تناقض رمزي. والبطل لا يغادر مكاناً فقط أو يرحل منه، إنما الأهم من ذلك كله أنه يغادر "ذاته"[1].

وتشكل فكرة الارتحال، والبحث، والاكتشاف، مادة أساسية في السرد الحديث،

وتتعدّد ضروبها طبقا للسياقات الحاضنة لها. ومع أن الغالب هو ارتحال من مكان إلى آخر، لكن ذلك قد يترافق مع ارتحال في الزمان، أو ارتحال في الأفكار، فلا يشترط بالارتحال أن يقتصر على الانتقال بين الأمكنة، إنما قد يكون ارتحالا من الحاضر إلى الماضي، أو يكون بحثا في قضية، أو فكرة، بهدف كشفها، وكل ذلك يتيح للشخصية أن تخوض تجارب مغايرة، تتصل باختلاف الأمكنة والأزمنة، والقضايا التي يروم السرد تمثيلها. وغالبا ما يقترن سرد الارتحال، والبحث، والاكتشاف بما يمكن الاصطلاح عليه بـ"المغامرة السردية" التي يخوضها البطل في عالم مختلف عن عالمه من النواحي الثقافية والاجتماعية، وهذه المغامرة تقتضي سرداً يعنى بوصف التجربة، وهو مختلف عن السرد التفسيري الرتيب، والبناء المتتابع للأحداث، وتعقّب تاريخ الشخصيات، ولهذا فرواية الارتحال، والبحث، والاكتشاف، تقترح سردا مغايرا لا يولي اهتماما كبيرا للحكاية المتخيلة؛ لأن الأحداث تتمركز حول تجربة فرد باحث في عالم مغاير، ومن خلال ذلك يقوم السرد بوظيفة التنقيب والبحث في موضوع ديني، أو اجتماعي، أو تاريخي، أو ثقافي.

إن التداخل بين الارتحال، والبحث، والاكتشاف، ثم التعرّف، ينتهي برواية تنتقل من مرحلة التخيل السردي القائم على اختلاق حكاية إلى مرحلة المشاركة في بحث قضية إشكالية، وما تتميز به هذه الرواية هو الانخراط في صلب الموضوعات التاريخية والدينية والاجتماعية ضمن إطار سردي يمزج الوقائع بالمتخيلات، فالفرضية السردية قائمة على أساس الخلط بين الاثنتين، وعملية التمثيل السردي تميل إلى نوع من التقريرية التي تجعل من كل ذلك موضوعا للبحث، وبهذا، لم تعد الرواية فقط حكاية متخيلة، إنما أصبحت أداة بحث في أكثر الأحداث أهمية في التاريخ والمجتمع. وينبغي التأكيد على أن هذه الوظيفة الجديدة للغة في الخطاب السردي الحديث بدأت تستأثر باهتمام كبار الكتاب في العالم، إذ لم تعد اللغة وسيلة إيحاء، وترميز، إنما أصبحت أداة بحث وتحليل لأشد القضايا تعقيدا، فالموضوعات الدينية، والتاريخية، والاجتماعية، أضحت المادة الأساسية للسرد الأدبي، وتوارت العوالم الافتراضية التخيلية التي رسختها الرواية التقليدية.

يقول جورج ماي "إن تجربة الرحلة تختلف عن سائر التجارب الشخصية، لا فقط من حيث هي قابلة لأن تروى إلى الغير، وإنما لأنها تستجيب لحاجة من أكثر حاجات البشر انتشاراً، وهي لذة الجديد، والغريب، والتغرّب، والمغامرة"[(2)]. والمتون السردية التي ستكون موضوعا للتحليل تتباين في موضوعاتها، وقضاياها، وأفكارها الأساسية، وفي بنياتها السردية والدلالية، لكنها تنتظم في إطار واحد يبرز فكرة الارتحال في ثنايا قضية، أو في الانتقال إلى مكان آخر مختلف، وتتلازم فكرة الارتحال بفكرة البحث، بما يفضي إلى نوع من الاكتشاف.

2. الارتحال والبحث.

يقدّم كتاب "السيد إبراهيم وزهور القرآن" لـ "إريك إيمانويل شميت"[3] تمثيلا لفكرة التسامح، والحوار بين العقائد، وتبادل الانتماء فيما بينها، والوصول إلى فهم مشترك لا يسمح بالاحتراب والتعارض، فهو كتاب سردي يرتحل بين الأديان بغرض اكتشافها. وهذه القضية خلافية بين المؤمنين بالعقائد السماوية، فبعضهم يرى أن تلتقي العقائد في منطقة حوار وتفاعل؛ لأنها، في نهاية المطاف، بالنسبة لهم، ديانات الله، وبعضهم يرى غير ذلك، ولا بد، طبقا لهؤلاء، أن تجهز عقيدة على أخرى، وتمحوها، وتطمسها، وتنتصر، وتعلن الظفر، فحيثما تكون ثمة عقيدة فلا مجال للحوار والمداهنة، بل الحسم، وتأكيد النصر النهائي. تعيش المجتمعات في عالم منقسم على نفسه في انتماءاته الدينية، وهوياته الثقافية. وينبغي ألا يُغفل السؤال الخاص بالنوع السردي لكتاب "السيد إبراهيم وزهور القرآن" لأن المؤلف أنجز سلسلة من الكتب التي تعتمد أسلوب الترميز السردي للبحث في الديانات، فلديه كتاب "أوسكار والسيدة الوردية" وهو مكرس للمسيحية، ثم كتاب "طفل نوح" وهو مخصص لليهودية، وعن البوذية أصدر كتابا بعنوان "ميلاريبا". وجاء هذا الكتاب في البحث عن الصلة بين الإسلام واليهودية. وجميع هذه الكتب أصدرها ضمن سلسلة بعنوان "اللامرئي". وهذا التعبير له دلالة، فحينما نتحدث عن الديانات والعقائد فإنما نتحدث عن ظواهر لا مرئية؛ لأنها نظم ثقافية رمزية غير منظورة تمنح الهوية الثقافية، ومادام الكاتب مشغولا بالعقائد الكبرى، فهذا يرجّح أن كتابه يندرج ضمن فكرة الحوار الديني. وذلك متصل بحوار الثقافات والأديان.

ولكي تمضي عملية كشف الصلات المضمرة بين الأديان، وبخاصة اليهودية والإسلام، يختلق الكاتب شخصيتين أساسيتين، ويجعلهما تقتسمان الكتاب منذ البداية إلى النهاية، وهما الشيخ المسلم "إبراهيم" والصبي اليهودي "موسى". والتركيز على عقيدتي الشخصيتين يظهر في الصفحات الأولى من الكتاب، فإبراهيم يؤمن بقرآن، ويفسره بحرية طبقا لحاجته اليومية، أما موسى، وهو صبي يهودي، فتواجهه صعاب كثيرة، ولهذا يجد في إبراهيم معيارا لتصحيح أخطائه، وتجنب إخفاقاته، ووسيلة لفتح أفق الحياة أمامه. لا يلجأ إبراهيم، في أية مناسبة، لإقناع موسى بصواب وجهة نظره، فهو ليس داعية لدينه، إنما يقدم له فكرة عن ممارسة الحياة بصورة لا تتعارض مع الدين، فالدين شعور داخلي بالانتماء أكثر مما هو نظام عقاب وردع خارجي. وهذا هو المحفّز لفكرة البحث والاكتشاف في العالم المتخيل للكتاب.

يؤمن إبراهيم بقرآن مرن، يدفع به إلى ممارسة الحرية، وهو لا يجد في قرآنه إلا وسيلة يهتدي بها نحو ممارسة الحياة بطريقة صحيحة، ولا يريد منه أكثر من ذلك. لقد انتهى

إبراهيم إلى الإيمان بقرآن يفتح الشهية على الحياة ولا يلجمها، يغري بها ولا يفطمها. وكل هذا كان نتيجة بحث واكتشاف ذاتيين قاداه إلى الارتحال عبر قرآنه المقدس، فاستخلص منه فكرة الحرية. وبالمقابل نجد موسى صبيا غضا لا يظهر في عالمه ذكر للتوراة، لكنه يواجه بروادع ونواهٍ ذات معنى ديني تنتهي به إلى التمرّد على دينه، ونكرانه، واختيار الإسلام، والتسمّي باسم "محمد". فإبراهيم مرّ بتجربة بحث ذاتي أفضت به إلى الاكتشاف، إما موسى فاضطر للمرور بتجربة غيرية ارتحل فيها بين عقيدتين، قبل أن ينتهي إلى مرحلة الاكتشاف.

يعيش موسى في أسرة مفكّكة، فقد هجرت أمه المنزل، وتعلّقت برجل غير أبيه، أما الأب الذي يمتهن المحاماة، فعادته الاعتكاف في البيت منطويا، لا يخالط أحداً. يعيش مع كتبه وشرابه وعزلته، وليس له إلا موسى الصغير الذي يعامله بسوء، فيجبره على أداء كافة أعمال المنزل، ويعزله في شقة مظلمة خالية، ويراه عبداً وليس ابناً، وفوق ذلك يتهمه بالسرقة، وهو بخيل لا شأن له إلا تنغيص حياة الصبي، وهذا يتسبّب في استياء الابن الذي يسعى لاسترضاء أبٍ لا يُسترضى. وبمواجهة سوء فهم متواصل يلجأ الابن إلى الاحتيال، فيكون سارقا، ويعترف بذلك "بما أنني أصبحت موضع شك، فلأفعلها إذن"[4]. ويُدفع إلى مغادرة حال العبودية في أول يوم من بلوغه السادسة عشرة من عمره، ويكون ذلك على يد بائعة هوى في شارع "الفردوس".

يتعرّف موسى إلى نفسه على يد بغي في حي يحيل اسمه على الجنة، فطقس العبور من منطقة التقوى اللصيقة بالجهل إلى منطقة المتعة المقرونة بالمعرفة جعله يتعرّف إلى ذاته، ويعيد اكتشافها. أما إبراهيم المعمّر، ببشرته القمحية الدالّة على الحكمة، فقد نضجت تجربته عبر الترحال. وكان استبدل بالعزلة الحياة، وبالعجز الاكتشاف، وبالجهل المعرفة، وبالحقد المحبة. وكان مسلما ينتمي إلى "الهلال الذهبي" وهي المنطقة الممتدة من "الأناضول حتى بلاد فارس"[5] إلى كل ذلك، قاوم بجَلَد الكراهية، والعجرفة، وهو البقّال المسلم الوحيد في حي يهودي لأربعين عاما.

بدأت العلاقة بين الاثنين بالسرقة، سرقة موسى لإبراهيم، فلأن موسى اضطر إلى ذلك بسبب أبيه المتزمّت، والبخيل، فقد شمل إبراهيم بسرقاته. إن سرقته لأبيه مبرّرة من وجهة نظره، فهي انتقام من الأبوية التي استحالت عبودية، لكن سرقته لإبراهيم كانت فقط لأنه "عربي" كما يعتقد الآخرون. يعرف إبراهيم بسرقات موسى منذ البداية دون أن يخبره بذلك، فهو يريد أن يقوده إلى فكرة أساسية مؤدّاها أن تلك السرقات ممارسة خاطئة، ومن أجل حمايته، وتقديم العظة الأخلاقية التي يريدها، يقول لموسى "إذا كان عليك أن تستمر في السرقة، فافعل ذلك عندي أنا"[6]. ينبغي الآن تثبيت الآتي: يدفع تصرّف الأب اليهودي الابن موسى إلى السرقة، ثم يكتشف نفسه على يد مومس، وتقود السرقة إلى التعرّف إلى

إبراهيم، ثم كيفية حماية نفسه، وادخار المال من أجل الملذات في حي الفردوس لإثبات رجولته. وعلى هذا النظام المتعاقب تترتب حياة موسى، فهي مراحل مترابطة من الحوافز التي تترافق فيها حالات بحث واكتشاف.

يجد موسى نفسه مستقطبا من علاقتين: علاقته الملتبسة بأبيه الذي يذكّر بـ"يهوه" إله بني إسرائيل العابس، والناقم، ثم علاقته المتفاعلة مع إبراهيم. مع الأول يحسّ بسوء تفاهم، وغياب تواصل، ومع الثاني يُغمر بالدفء، والنور، والحرية. يعرض إبراهيم على موسى فكرة الفرح عبر الابتسامة، فلكي يكون سعيدا فعليه الابتسام، ويستجيب موسى "أخذت أمطر العالم أجمع بوابل من ابتساماتي، ولم يعد أحد يعاملني كصرصار"[7]. وينخرطان في علاقة إنسانية عميقة، فبعد أن يهجره أبوه يلوذ بإبراهيم الذي يعيره القرآن ليطلع عليه، ويخبره بأن كل ما هو جميل في العالم يوجد في هذا الكتاب. حيازة موسى لقرآن إبراهيم تتسبّب في التخلّص من كتب الأب، إذ يشرع في بيعها فكأنه يبدّد تراثا يهوديا يحول دون أن يمارس حياته"في كل مرة كنت أبيع كتابا كنت أشعر أنني أكثر حرية"[8]. وحينما بلغه نبأ انتحار أبيه لم يحزن إنما استغرب لأنه اختار الموت تحت عجلات القطار في "مرسيليا" وليس في "باريس" حيث تكثر القطارات، فالاكتشاف يبدّد العجب.

ثم تظهر أم موسى لتعيد الارتباط به، لكنه يرفضها، إذ إنه ارتحل إلى عالم إبراهيم، وانتمى إليه، وسمّى نفسه محمدا. لقد هجرته أمه اليهودية طفلا، وفتى غضّاً، وحينما شارف على البلوغ التقطه الإسلام، وأعاد التوازن الداخلي إليه، ولم يعد من الممكن الرجوع إلى حقبة الضياع، فمن الصعب عليه العودة إلى ما قبل مرحلة الاكتشاف. يجد موسى نفسه بلا أب ولا أم، ولديه شكّ عميق في جدوى يهوديته، فيعرض على إبراهيم أن يتبنّاه، فيتحقّق مضمون الارتحال بالمعنى الرمزي، إذ يصبح الأخير أباً له، ويحتفي موسى بالأبوة الجديدة"عندما كنت أقول"بابا"لإبراهيم كان قلبي يضحك فرحا، كنت أمتلئ ثقة، كان المستقبل يتلألأ أمام عيني"[9]. وإثر نجاح فكرة التبنّي يصطحب إبراهيمُ موسى برحلة إلى"الهلال الذهبي"ليتعرّف إلى موطنه، فيطلعه على مباهج التصوف وطقوسه، وهنالك يموت إبراهيم، فيما يمضي موسى وقد تعلّم معنى الحياة دونما فرضيات مسبقة. وحينما يعود إلى باريس يصيح وارثا لإبراهيم في"كل أمواله، وبقالته، وقرآنه"[10]. يرث موسى كل ماله صلة بإبراهيم: الأموال، والمكان، والكتاب المقدس. يمكّنه إبراهيم من وراثة الدنيوي والديني معا.

ينبغي التفكير في مرحلة ما بعد انتهاء الكتاب، أي في كيفية تلقّي معنى هذه الفكرة بعد أن ارتحل موسى من عقيدة إلى أخرى، واكتشف كُنه الإسلام. فهل استحوذ موسى اليهودي على كل شيء له صلة بإبراهيم المسلم أم أنه هجر عقيدته، وانتمى إلى الإسلام، أم أنه طوّر

عقيدة ثالثة تجمع مباهج العقيدتين، أم أنه تعرّف إلى نفسه عبر تجارب الارتحال والبحث والاكتشاف؟. لو أخذنا بالاحتمال الأول نكون جانبنا الصواب، فلا يمكن لعقيدة أن تطمس أخرى، أو تستحوذ عليها، ولم يقع ذلك في أي وقت من التاريخ، ولكن موسى، بحسب الاحتمال الثاني، ليس مسلما متزمّتا؛ فقد عرف الحياة الدينية السمحة على يد إبراهيم، كما لم يكن يهوديا محضا، ولكنه، في الوقت نفسه، ليس ذلك المسلم الذي انبثق من فراغ عقائدي. إنه شخص ثالث مرّ بالتجربة اليهودية، وانتهى بالإسلامية، أي أنه مرّ بطقس تحول ديني، فارتحل من عقيدة إلى عقيدة أخرى، واكتشف ما في تلك وما في هذه. وهو رمز تواصل تاريخي للحقيقة التي تتلوّن بالأديان المتعاقبة، لكنها ترمز لاطّراد الحياة اللانهائية القائمة على الاكتشاف الدائم.

لقد فاض الإسلام على موسى عبر شيخ مجرّب اعتنق إسلاماً سمحاً يتفاعل مع الحياة، وينمو بنموّها، ويواكب تطوراتها. وممارسة الإسلام في أفق منفتح هي التي تغري الآخرين به، وليس فرض تفسير ضيق له بالقوة؛ ففي عالم لم تزل للعقائد الدينية سطوة فيه لا خيار بين الإغراء والإكراه. لقد تخلّى موسى عن عقيدته مكرها، وانخرط في العقيدة الجديدة راغبا، وبهذا انتهى إلى دمج الاثنتين، بعد أن أعاد تعريف نفسه بوساطة إبراهيم، وهذا هو رهان العقائد الكبرى عبر التاريخ قبل أن تتلاشى. قام موسى بارتحال، ثم بحث، أفضى إلى الاكتشاف، فقد اختل تو.

وتندرج رواية "شيفرة دافنتشي" لـ"دان براون"[11] في صلب القضية الدينية، لكنها تنطلق من فرضية بحث مغايرة لا صلة لها بالعبور من عقيدة إلى أخرى، إنما بالارتحال داخل عقيدة واحدة، بهدف تفكيك المسلّمات المطمورة في ثناياها، فالرواية بحث في أصل المسيحية، وفي تاريخها، وعملية الاكتشاف تقترن بالارتحال إلى الماضي لوصف تحولات الرموز الدينية عبر سياقات ثقافية متعدّدة، وهي تعرض جملة من التصورات الشائعة عن المسيحية، والتأويلات المتصلة بها، وتبحث في كيفية كتابة الأناجيل، وما له علاقة بشخصية المسيح "الكرستولوجيا" وصلته بمريم المجدلية، والبعد الإنساني لشخصيته، وتقترح، في الوقت نفسه، تاريخا مغايراً للمسيحية. وقد أفصح المؤلف في مقدمة الكتاب عن معاونة جماعة من الباحثين المتخصّصين في شؤون الدين والفن له، وشكرهم على جهودهم في توفير المعلومات الدقيقة التي أدرجها في الرواية، وأكد "أن وصف كافة الأعمال الفنية والمعمارية والوثائق والطقوس السرّية في هذه الرواية هو وصف دقيق وحقيقي"[12].

يتركّب النص من مادة تاريخية ـ دينية ـ أسطورية، داخل إطار سردي يعتمد تقنية التناوب السريع، فالرواية مشغولة بفكرة الاكتشاف، وتنهل من المدوّنة المسيحية، وتتطلّع إلى إزالة الشوائب الزائفة التي علقت بها ـ كما يرى المؤلف ـ ثم تخريب المسلّمات التي

ترسخت في وعي المؤمنين عن شخصية المسيح، وأسرته، وعلاقته بالمرأة، وتفضح الإستراتيجية التي اتبعتها الكنيسة في إعادة إنتاج المسيحية بما يوافق مصالح البابوات وكبار رجال الدين منذ القرن الميلادي الثالث، وتريد بذلك هدم التصورات الشائعة في أذهان المؤمنين بالعقيدة المسيحية التي رسّخها التفسير الكنسي الضيق للمسيحية، وتقدّم وجهة نظر مغايرة لوجهة نظر الكنيسة عن كل الظروف التي رافقت نشأة المسيحية الحقيقية.

وتثير روايةُ "شيفرة دافنتشي" السؤالَ الذي لا يخصّ المسيحية وحدها إنما الديانات كافة: ما الحقيقي، وما الزائف، في المعلومات المتداولة بين المؤمنين في سائر الديانات عن أنبيائهم، ورسلهم، وظروف نشأتهم، وكتبهم، وتكوين عقائدهم؟. وهي تريد التحقّق من تلك المعلومات التي جعلها التعليم المدرسي المغلق، ومصالح رجال الدين، والسلطات السياسية، جزءا لا يتجزأ من الدين. فهل ما تتداوله الكنائس هو حقائق موثّقة أم جملة افتراءات روّج لها لقطع المسيحية عن أصلها البشري ـ التاريخي، وبخاصة الأنثوي، وربطها بأصل أبوي زائف؟. ثم ما الأصل الذي مثله المسيح بوصفه إنسانا ارتبط بعلاقة جسدية مع المرأة، ثم تقصّدت الكنيسة بتر صِلته بكلّ ذلك لتوقف نسله البشري، فيصبح أبا رمزيا لجميع المؤمنين به بدون أبوة حقيقية؟. تذهب الرواية، بواسطة البحث، إلى التأكيد بأن الديانات رموز، وصور، ومجازات، وأنه ينتصر تأويل ما للدين في عصر ما تبعا لقوة المؤوّلين وسيطرتهم على المجتمع، وبالنظر إلى أن الكنسية هي الوجه الديني لمؤسسة الدولة الرومانية القائمة على مبدأ السلطة الهرمية الأبوية، فإن تفسيرها المعبّر عن مصالحها هو الذي ساد بين المسيحيين، ولكي يُرسّخ هذا التفسير بين عموم المؤمنين، فلابد من ممارسة قوة تلجأ إلى طمس أي رمز يمكن أن ينبثق للتذكير بالأصل الحقيقي للمسيحية، ثم تصفية كل من يتبنّى تفسيرا مغايرا للتفسير الكنسي الشائع، ووصمه بالهرطقة والمروق عن الطريق الصحيح. تجعل الرواية من هذه الأمر قضية بحث في الرموز المطمورة في مكان سري، ثم النزاع بين جماعة تريد إعلان السرّ للعالم أجمع، وأخرى تريد طمسه إلى الأبد لقطع دابر الحقيقة المتوارية في مكان مجهول.

على أن "دان براون" استثمر قضية شهيرة في تاريخ المسيحية ليجعل منها موضوعا للبحث، وهي "الكأس المقدسة" التي يُعتقد أن السيد المسيح شرب منها في العشاء الأخير قبل صلبه، ثم اختفت منذ ذلك الوقت، والبحث جار من أجل العثور عليها، وهي كأس تجسّد رمزيا الأصل الأنثوي للمسيحية، وبالنظر إلى هيمنة التفسير الأبوي فلابد من تدمير الكأس، وعلى هذا نشأت جماعة تحتفظ بالكأس، عبر القرون، وتنتظر الوقت المناسب لإظهارها، فيما تريد الكنسية العثور على الكأس من أجل تدميرها؛ لإخفاء الدليل الذي يقود إلى الحقائق المنسية التي توارت خلف أحداث التاريخ.

يتجسد أمر البحث عن "الكأس المقدسة" من خلال الصراع بين جماعتين. يمثل "جاك سونير" القيّم على متحف اللوفر في باريس الجماعة الأولى، وهي "أخويّة سيون" التي تأسست في عام 1099م، ومن أعضائها المفترضين: نيوتن، ودافنتشي، وبوتشللي، وهيغو، وجان كوكتو، وقد حافظوا جميعا على سرّ الكأس المقدسة منذ نحو ألف سنة، أما الجماعة الثانية فيمثلها الاتجاه الكنسي المتشدّد الذي تقوده جمعية "أبوس داي" في نيويورك بزعامة القس "أرينغاروزا" وهي جمعية أصولية متزمّتة تعتمد على فكرة الإيمان القائم على تعذيب الجسد، ووخزه بالمسامير للتذكير الدائم بعذاب المسيح. تريد الجماعة الأولى الاحتفاظ بالكأس التي ترمز إلى طقوس خاصة بالدم الملكي للمسيح، فيما تصرّ الجماعة الثانية على طمس هذا الأثر المقلق الذي سيؤدي الإعلان عنه إلى فضح أكاذيب الكنيسة. ويعزّز الصراع بين هاتين الجماعتين كل من المؤرخ الأميركي "لانغدون" والفرنسية "صوفي" بالنسبة للجماعة الأولى، والبوليس الفرنسي ممثلا بالنقيب "فاش" المتواطئ مع الكنسية، بالنسبة للثانية.

وتقع معظم أحداث الرواية بين فرنسا، وانجلترا، خلال أقل من أربع وعشرين ساعة، وبخاصة في متحف اللوفر، وكنيسة سان سولبيس، والريف الفرنسي في النورماندي، ثم بعض الكنائس العريقة في لندن. وتستأثر عملية فك الرموز السرّية للعثور على مكان الكأس، باهتمام بالغ، ويتخلّل ذلك تقطيع سريع للأحداث، ثم الدفع بمعلومات تاريخية في تضاعيفها، فالمتلقّي موزع بين الحركة السردية البارعة للشخصيات ليلا، والبحث في معلومات تُكتشف شيئا فشيئا من خلال الحوارات، وفك الشيفرات المستغلقة. وفي النهاية يجد المتلقّي نفسه أمام كشف كبير لقضية دينية ـ أسطورية استأثرت باهتمام جدّي إلى درجة يعتقد كثيرون أنها حقيقة.

وسياق الحديث عن "شيفرة دافنتشي" فيما يخص اقتراح تاريخ مغاير للمسيحية يستدعي الوقوف على رواية "اسم الوردة" لأمبرتو إيكو التي أثارت الموضوع الديني على خلفية الصراع بين البابا والإمبراطور، أي بين الكنيسة والدولة، في القرن الرابع عشر الميلادي، وقد رهن إيكو في هذه الرواية، وفي رواياته الأخرى ـ بندول فوكو، وجزيرة اليوم السابق، وباودولينو ـ خبراته بوصفه باحثا، وناقدا، فلجأ إلى أسلوب الإيهام السردي الذي يخدع القارئ بصدق الوقائع، وذلك حينما لجأ إلى توظيف فكرة المخطوط ـ وهي فكرة شائعة في الآداب السردية ـ الذي يُعثر عليه في "براغ" بعد أيام من اجتياح القوات السوفيتية لها في عام 1968، وهو مخطوط فريد كتبه باللاتينية راهب ألماني في أواخر القرن الرابع عشر الميلادي يدعى "أدسو دا مالك" عن أحداث وقعت في أحد الأديرة الإيطالية أواخر عام1327م، وكان المدوّن شاهدا على تلك الأحداث، حينما كان صبيا.

مرّ المخطوط بتقلّبات كثيرة بين اللغات والأديرة قبل أن يصل إلى الراوي الذي سرعان

ما يغيب بعد أن ينجز هذه المهمة السردية الإيهامية. وتستعين الرواية بأساليب البحث التاريخي الهادفة إلى تخليص المسيحية من البدع التي لحقت بها في ذروة التناحر المذهبي في نهاية العصر الوسيط، ومطلع عصر النهضة، ولكن على خلفية قوامها تحقيق جنائي يستفيد من تقنيات البحث السردي، وتوظّف الرواية فكرة التابع ـ ويمثله أدسو دا مالك ـ وهو الفتى الذي رافق راهبا ومحقّقا هو "غوليالمو دا بارسكافيل" من أجل خدمته، وتقديم المساعدة إليه عند الحاجة، فيكون شاهدا على سلسلة الجرائم التي تجتاح الدير، ويقوم بتدوين مذكراته عنها. ولا ينتهي الأمر عند هذا الحدّ، فالرواية تُعنى بالحقبة الفاصلة بين عصرين هما الوسيط والحديث، وتعرض لأسلوبين في التفكير، إلى ذلك تفضح طبيعة الصراعات المذهبية، وآثارها المدمّرة على البشر، تلك الآثار التي تؤدي إلى تخريب كل شيء: حرق الدير، وقتل الرهبان، وتدمير المكتبة التي ترمز إلى العالم.

يعيش المحقق "غوليالمو" في اللحظة الفاصلة بين ثقافتين: الأولى تنتمي إلى عصر في طريقه للأفول، والثانية تدشن لعصر لم تتبيّن بعدُ معالمه الواضحة، ونظراً إلى أنه ورث الثقافة القديمة، فلم تعد تسعفه في العصر الذي يعيش فيه كما يتصوّر، فقيم الثقافة القديمة تتدخّل في توجيه أفعاله، لكن ذلك يتعارض، بدرجة أو بأخرى، مع القيم الثقافية الجديدة. وهذا الأمر ينعكس في سلوكه، وأفعاله، وعلاقاته بالآخرين. يبدو "غوليالمو" منقسما على ذاته، فهو يمثل رمزياً رجل القرن الرابع عشر الذي تزدوج فيه الرؤى العقلية المنطقية المغلّفة بمنظور ديني، من جهة، ومظاهر الإيمان العلمي ـ التجريبي الناشئة لتوها، من جهة ثانية. ففي الوقت الذي يمارس فيه عمله محقّقا في الخصومات الدينية والدنيوية، لا ينسى أنه أحد تلامذة "روجر بيكون". والحال فـ "غوليالمو" محقّق بارع، وباحث متمكّن، وراهب ثاقب الرأي، يستعين بالفرضيات العقلية في البحث، لكن مقدماته المنطقية لا تفلح في مطابقة الواقع، ولهذا يتشكّك بوجود نظام يحكم الكون، فهو جزوع من التفسير الديني القائل بوجود نظام شامل، لكنه لم يتمكّن بعدُ من هضم إمكانية الإقرار الكامل بوجود تفسير علمي لذلك النظام الكوني، ولهذا تتضارب تصوراته، وتأملاته، وتتداخل، وتتنازع فيما بينها؛ لأنه عالق بين نسقين ثقافيين متناقضين: الديني والعلمي. وكما يقول تلميذه وتابعه "أدسو" فهو يرتكب كثيراً من أفعال الغرور نظراً "لكبرياء فكره" فما يدفعه للعمل هو "الرغبة في معرفة الحقيقة، والشكّ بأن الحقيقة ليست تلك التي تظهر له في الآونة الحاضرة".

قامت تحقيقات "غوليالمو" على جمع الأدلة، وتحليل المعطيات، ولم تأخذ بالحسبان لا فكرة الفرح وصلتها بالضحك، ولا فكرة الحزن وعلاقتها بالبكاء، فيما يحدث من جرائم قتل في الدير، إذ لم يكن منتبها إلى أن الفرح هو المحفّز الغامض وراء القتل المريع في أنحاء الدير. وتبدو له المفارقة كبيرة، حينما تقوده تحقيقاته إلى اكتشاف تلك الفكرة

المبهمة، وهي أن سلسلة الجرائم التي يكون ضحاياها من الرهبان، إنما هي بسبب كتاب مسموم مداره الضحك، وهو القسم المفقود من "فن الشعر" لـ"أرسطو" المخصص لـ"الكوميديا". فقد سُمّم المخطوط للحيلولة دون الإطلاع عليه؛ لأن الضحك يفسد المسيحية الجدية، وبالفرح الذي يسبّبه الضحك تتحلّل المسيحية، ويغزوها الفساد، والخراب، فالكنيسة تعدّ الضحك من إغراءات الشيطان، وهو يحرّر الإنسان من الخوف، ومتى قيّض للإنسان أن يتحرّر من الخوف، فهو في غنى عن الله، ولا حاجة له بالدين.

تلك خلاصة ما ينتهي "غوليالمو" وهو يستجوب الأب "يورج" المسوّغ للجرائم بقوله إن أرسطو بكتابه عن "الكوميديا" حطّم جزءاً من المعرفة التي جمعتها المسيحية طيلة قرون. لقد قال الآباء كل ما يجب معرفته عن قوة الكلمة الإلهية، وما أن شرح بويتسو مؤلفات الفيلسوف (=أرسطو) حتى تحوّل سرّ الكلمة الإلهي إلى محاكاة بشرية للمقولات والقياسات. إن سفر التكوين أورد ما يجب معرفته عن تركيب الكون، وما أن اكتُشفتْ كتبُ الفيلسوف الفيزيائية حتى أعيد التفكير في الكون بمعنى المادة الصمّاء اللزجة، وحتى كاد العربي ابن رشد أن يقنع الجميع بسرمدية العالم. ".

وينتهي "يورج" إلى موضوع الضحك في كتاب الفيلسوف، قائلا "من هذا الكتاب يمكن أن يتولّد التوق الجديد والهدّام لتحطيم الموت عن طريق التحرر من الخوف، وماذا سيكون مصيرنا، نحن الكائنات المذنبة، من غير الخوف، الذي هو ربما أحكم وألطف الهبات الإلهية؟ لقد جاد فكر الآباء والعلماء طيلة قرون بخلاصات عطرة من العلم المقدّس ضد التكفير، من خلال التأمل فيما هو سام، عن حقارة وإغراء ما هو دنيء، وهذا الكتاب بتبريره للملهاة، وكذلك الأهجوة والمحاكاة، على أنها دواء معجز، يطهّر من الأهواء من خلال تصوير العيب والنقص، والضعف، سيحمل العلماء الزائفين على محاولة التكفير عمّا هو سام من خلال قبول الدنيء. من هذا الكتاب يمكن أن تنشأ فكرة أنه بإمكان الإنسان أن يريد على الأرض نفس الرخاء المزعوم في أرض النعيم. ولكن هذا ما لا يجب ولا نقدر أن نمتلكه "[13].

3. الارتحال، والاكتشاف.

رأينا كيف أن البحث في الموضوع الديني بوجوهه المختلفة كان المادة السردية لثلاث من الروايات، وفيها جرى التوغّل في عمق المنطقة الشائكة لتاريخ الدين. لم يقع تشكيك في الأديان، ولا ارتياب في العقائد، إنما جرى البحث في التفسيرات المصاحبة لها، والتحيّزات الدنيوية الخاصة بها، وكيفية استئثار فئة بها دون أخرى، وهذا موضوع دنيوي له أهمية بالغة في حياة الناس، لكننا نلاحظ أن الارتحال في رواية "أمريكانلي" لـ"صنع الله

إبراهيم" ورواية "شيكاجو" لـ"علاء الأسواني"يتجه بنا إلى منطقة أخرى لا صلة لها بالدين مباشرة، إنما بالهوية: هوية مصر، وهوية أميركا، ثم نقد البنية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية فيهما.

تفضح الروايتان أميركا الاستعمارية التي لجأت إلى فرض سيطرتها على العالم، بمزيج من أساليب الاستعمار القديم القائم على الاحتلال العسكري ـ كما هو الأمر في فيتنام والعراق ـ ومدّ نفوذها السياسي بوساطة الشركات المتعددة الجنسية، والقواعد العسكرية المنتشرة في شتى بقاع العالم لحفظ مصالحها، أو ممارسة الضغوط السياسية والعسكرية ضد الدول الأخرى، أو إخضاع المنظمات الدولية لما تريد، أو فرض سياسات العولمة على الآخرين، وكل ذلك لإعادة صوغ العالم على وفق الرؤية الأميركية، فلم يعد المبدأ الكولونيالي القديم متفرّدا لوحده، إنما ترافقت معه وجوه أخرى قدمتها أميركا بأفضل ما يمكن تقديمه. وفكرة الكولونيالية الأميركية الجديدة يقع تمثيلها في الروايتين بطريقة مركّبة لا تقتصر على وصف الهيمنة الخارجية، فحسب، إنما كشف السياسات القائمة على التحيزات الثقافية والعرقية داخل أميركا، بما في ذلك السياسات العنصرية البيضاء التي تدفع إلى الهامش بكثير من مكونات المجتمع الأمريكي. وتجعل الروايتان من هذه القضية موضوعا للبحث التاريخي أو شبه التاريخي، وقد وقع تجسيدها عبر التمثيل السردي من خلال العلاقات الاجتماعية المتوترة بين الملّونين والبيض، ناهيك عن الوافدين إلى الأرض الأميركية.

أول ما يلفت الانتباه في "أمريكانلي" أن "صنع الله إبراهيم" توسّع في وظيفة السرد التقريري الذي كان بدأه في أول رواية له، وهي "تلك الرائحة" التي صدرت في عام 1966. وهذه الرواية لا تنقطع عن سابقاتها لا في تقنيتها، ولا في لغتها، ولا في العالم الافتراضي الذي تتماثل عناصره، وإن اختلفت الأزمنة، والأمكنة، والموضوعات، والأحداث، والشخصيات، فقد تمسّك بذلك في كامل تجربته الروائية التي أقامها على ركيزتين، أولاهما: التنقل بين خيط سردي ينتظم الأحداث، من جهة، وبين مادة اجتماعية أو تاريخية، من جهة أخرى، وهذا التوازي يشكل أحد الثوابت لديه. وثانيتهما: تعميق الوظيفة التقريرية للسرد المباشر الذي يكاد يتنكّر للموروث اللغوي الذي عرفته الرواية العربية؛ فلغة السرد وسيلة تحليل، واكتشاف؛ لأنها تنخرط في مناقشة التاريخ، والواقع، وتقدّم وجهات نظر حول مشكلات العالم المعاصر السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، وتشتبك بالمصادر، والمراجع، والشخصيات التاريخية، ولا تعنى بالبعد التخيلي للمادة السردية المعروضة.

تنظم أحداث رواية "أمريكانلي" حول تفاصيل الحياة اليومية للبروفسور المصري "رشدي" الذي يصل أميركا مدعوّاً من معهد "التاريخ المقارن" بمدينة "سان

فرانسيسكو" خلال النصف الثاني من عام 1998 لتدريس مادة تاريخية مقترحة هي مزيج من منهج الأستاذ والتاريخ الشخصي له" دراسة نشاط مؤرخ عربي معاصر قضى أكثر من ثلاثين سنة في المهنة، وتتبّع العوامل التي ساهمت في توجيهه إلى دراسة التاريخ، واعتماده منهجا معينا في أبحاثه، ثم محاولة تقويم هذا المنهج، وتقدير نصيبه من النجاح والفشل"[14] أو كما وردت على لسان" رشدي" حول المادة التي أعدّها لتكون موضوعا للعرض والنقاش" كانت تحدوني الرغبة في تأمل تجربتي العامة في الحياة بجانبيها العلمي والشخصي. تصوّرت أن محاولة صياغتها في كلمات ثم مشاهدة انعكاسها على عقول أخرى قد تضيئ بعض جوانبها، وخاصة فيما يتعلّق بحياتي الداخلية. فلم يحدث أن عكفتُ على دراسة بعض حلقاتها واستخلاص مدلولاتها البعيدة، شأني في ذلك شان أغلب الناس الذين ينشغلون بالحياة نفسها عن تأملها"[15].

يصل رشدي إلى المعهد بدعوة من طرف أحد طلابه السابقين، وهو" ماهر لبيب" مدير المعهد، الذي كان" رشدي" درّسه في جامعة القاهرة، ثم نال منحة من جامعة كولومبيا لمواصلة دراسته العليا، ولما انتهى منها، رفض العودة إلى مصر، وحصل على الجنسية الأميركية، وأصبح مديرا للمعهد. ويمتلئ الإطار السردي للرواية، منذ اللحظة الأولى، بحركة" رشدي" في المدينة، والمعهد، والبيت، وتجواله في أحياء المهمشين، والمثليّين، والمهاجرين، فيبدو وكأنه باحث جاء يكتب عن أحياء سان فرانسيسكو. وتتخلل ذلك النقاشات الصفية المتشعّبة عن التاريخ، والسياسة، والمجتمع، إلى ذلك ترتسم ملامح حبكة سردية موازية، تمثلها الرسائل الإغوائية التي يتلقاها" رشدي" من طرف امرأة مجهولة، فيستجيب لها، ويشغل في البحث عن مصدرها. لكن أبرز ما يرسمه السرد هو التركيب المغلق للمجتمع الأميركي المسكون بهاجس الحذر، والتوجس، والخوف، والذعر؛ فالأبواب المغلقة، والأقفال الكبيرة، والمفاتيح الكثيرة، والعزلة، وغياب التواصل، والعزوف عن المشاركة، كل ذلك يتردّد في تضاعيف الرواية من أولها إلى نهايتها، وكأن العالم يترقب حدثا جللا يهدّد الأفراد. تبدو حركة الأفراد وكأنها تقع في متاهة مغلقة، ولا هدف لها.

تتميز رؤية" رشدي" بالشبقية، فعيناه تمران بسرعة على الأشياء، لكنهما تتريثان بشبق على مظاهر الأنوثة، وتصفان بدقة أجساد النساء، على الرغم من كونه كهلا ستينيا يعاني من ضغط الدم، وانسداد في الأذنين، وحساسية في الأنف، وأوجاع في العنق والظهر، وفطريات بين أصابع القدمين، وخيانة في الذاكرة، وضعف في البصر[16]. وكل هذا لا يثنيه عن تصابي المرتحل، ورغبة المكتشف، فيمعن في مغامرات غالبا ما تنتهي إلى الفشل، وهو رجل معطوب الأعماق، وفيه درجة واضحة من النفور، والسوداوية. وتتوازى هذه الوقائع مع مسار ثان للأحداث تمثلها تجربته الذاتية والعلمية في مصر منذ أربعينيات القرن العشرين.

وهي سيرة تتضمن تاريخ مصر المعاصرة، لكنها، في الوقت نفسه، سيرة مؤرخ غير امتثالي ذي رؤية ماركسية في تحليلاته للظواهر الاجتماعية، وصاحبها انزلق إلى التاريخ بقراءة روايات "ساباتيني" و"الكسندر دوماس الأب" و"جورجي زيدان" وهم أعلام الرواية التاريخية، وكأن "المؤلف الضمني" في النص يسوّغ معالجة المشكلات الاجتماعية بأسلوب روائي.

تشبّع "رشدي" بالتاريخ المصري، وعرفه جيدا، وسعى طوال حياته الأكاديمية إلى استبطان خفاياه وكشفها بمنهجية ثقافية تبتعد عن البحث المدرسي التقليدي، وهو يرغب في عرض كيفية تشكيل هذه التجربة أمام طلابه الأميركيين المنحدرين من خلفيات دينية، وثقافية، وعرقية متعدّدة، فيتطلّع إلى تقديم تجربته ورؤيته معا، على خلفية شاملة من عرض لأفكار بروديل، وهوبزباوم، وجمال حمدان، وطه حسين، وسواهم، ويحرص على كشف الصلات المتشابكة بين وقائع التاريخ وحواضنه الاجتماعية، والبحث في المؤثرات المحاذية لها، وهذا يدفع به إلى عرض وجهة نظره الشخصية مرفقة بأحداث التاريخ. وفي الغالب يقع رفض لوجهة النظر هذه، أو أنها تستدعي مزيدا من الحوار والنقد، وربما الاختلاف، ومن ذلك فما أن يثار أمر المذابح الصهيونية في فلسطين، ومنها "مذبحة دير ياسين" التي جرت وقائعها في ربيع عام 1948ضد فلسطينيين عُزّل حتى تتسرّب إشاعات في الوسط الجامعي بأن حلقته الدراسية يسودها جوٌّ من معادة السامية، فيرتسم قلق، ثم خوف؛ ذلك أن أعضاء الهيئة التدريسية في المعهد ـ وكذلك الطلبة ـ ما زالوا ينتمون إلى هوياتهم الأصلية التي تحدّروا منها، ولم ينصهروا بعد في بوتقة هوية جامعة، فكل فكرة تكون مثار استياء وسخط إذا ما جرى تحريف مقاصدها بحيث يفهم منها أنها تنتقد هذا الدين أو ذاك، أو هذا العرق أو ذاك، أو أنها تعيد تقليب صفحات التاريخ على غير ما هو مرغوب فيه.

سعى "شكري" المؤرخ والباحث، إلى توجيه طلابه نحو معالجة الظواهر التاريخية معالجة كلية توافق منظوره المنهجي، وذلك بإحالتهم إلى مصادر الفكر التاريخي الكبرى، وإتاحة الفرصة أمامهم لتبادل وجهات النظر، وإبداء الرأي بحرية كاملة، وكاد يفلح فيما انتواه داخل قاعة الدرس، ولكنه أصيب بخيبة أمل حينما دعي ضيف شرف على الاجتماع الشهري لـ "جمعية المصريين الأميركيين" ليلقي محاضرة عن واقع حال المجتمع المصري، فلم يجد، حينما انتهي من حديثه، أحداً في القاعة سوى رجل لا يفهم العربية، فالحضور كان يتلاشى مذعوراً بالتدريج من القاعة كلّما اشتدت نزعة المحاضر النقدية للسياسات الحالية في مصر، وكأن الجمهور لا يريد أن يتحمّل وزر المسؤولية بالإصغاء إلى تشريح نقدي للحالة الاجتماعية الفاسدة التي ينتمي إليها، فعدوى الخوف لم تبق محصورة في مصر نفسها، إنما لاحقت، كلعنة الفراعنة، المصريين في المنافي، وصاروا كمن يتجنّب رؤية نفسه في المرآة، خائفين أن يضبطوا في حالة إصغاء لفكرة لا تريدها مؤسسة السلطة.

ويستأثر تاريخ القاهرة، وسان فرانسيسكو، بحيز مهم من بحث "رشدي" وطلابه، فعبر المقارنة التاريخية بين المدينتين لا يكتشف تاريخهما، فحسب، إنما التركيب الاجتماعي العميق الذي يحيل على تكوين الشعبين المصري والأميركي، وهو ما يقود إلى التعرف إلى هوية أمتين من خلال التاريخ الاجتماعي للمدينتين، وإذ يترافق وصفهما، يتضح طمس الأصول المجتمعية للساكنين الأصليين للمدينة الأميركية، وضروب الإبادة التي تعرّض لها الهنود الحمر، ووصول حملات المستوطنين البيض إليهم، ودفعهم من شرق أميركا إلى غربها بتطهير عرقي تؤججه أطماع المال والاستيطان إلى أن ينتهي الأمر بفناء الجماعات الأصلية، وإعادة صوغ ذاكرة ما تبّقى منها باعتبارهم غرباء وذلك بخطّة مُحكمة "وضعت للتذويب الثقافي بإعادة صياغة ذاكرة الهنود ووعيهم "[17].

وسنكتفي بمثال واحد من أمثلة التنكيل الذي تقدّمه الرواية عن طقس "سلخ فروة الرأس" الذي مارسه المستعمرون الأوائل، واستقرّ في وعي المستوطنين البيض فيما بعد "كانت السلطات الاستعمارية ترصد مكافأة لمن يقتل هنديا ويأتي برأسه، ثم اكتفت بفروة الرأس. وتصاعدت هذه المكافأة حتى بلغت مائة جنيه في عام 1704 وهو مبلغ كان يعادل أربعة أضعاف متوسط الدخل السنوي للمزارع في مستعمرات "نيو إنجلند" فكان بإمكان أي مستوطن عجوز أن يصطاد طفلين وثلاث نساء من الهنود فيصبح ثريا. وسرعان ما تأسست شركات ـ انجليزية وفرنسية ـ تستأجر فرقا من المغامرين لقتل الهنود والعودة بفروات رؤوسهم. وصار المستوطنون يتباهون بعدد ضحاياهم، وتباهى أحدهم بأن العدد40 في الطلعة الواحدة. وتباهى آخرون ـ قبل زمن هتلر ـ بأن ملابس صيدهم وأحذيتهم مصنوعة من جلد الهنود. وكان الرئيس "أندرو جاكسون" الذي تزين صورته ورقة العشرين دولارا من عشّاق التمثيل بالجثث، وكان يأمر بحساب عدد قتلاه، وإحصاء أنوفهم المجدوعة، وآذانهم المقطوعة، ورعى بنفسه في27مارس1814حفلة تمثيل بجثث800 هندي يتقدّمهم زعيمهم. ووصف الرئيس "تيودور روزفلت" المذبحة بأنها كانت "عملا أخلاقيا مفيداً؛ لأن إبادة الأعراق المنحطّة حتمية ضرورية لا مفر منها "[18].

وبالمقارنة، فقد تعرّض المصريون لفتوح، وغزوات، من طرف سائر الحملات التي اكتسحت بلادهم، لكن التاريخ يكشف أنهم لم ينقرضوا مقارنة بالهنود، وتفسير ذلك أنهم تميزوا بخاصية "الاستقرار التي تسمح باستيعاب الغزاة، وخاصية التجانس. كان المصريون أمة واحدة بينما توزع الهنود الحمر على مائة شعب وأمة "[19]. البحث التاريخي المقارن لا يكشف تماثلا، فحسب، إنما يرسم تباينا للتاريخ الاجتماعي للمدينتين، فقد تفتت الوجود الاجتماعي للهنود أمام زحف البيض، فيما ذاب الغزاة والفاتحون في بوتقة المجتمع المصري العريق.

وبالنظر إلى أن السيرة الذاتية لـ"رشدي"تحتل مكانا بارزا في متن الرواية، فينبغي التريث أمام صعاب التجارب العاطفية والبحثية التي تعثر بها، ليتضح مسار علاقته بالمرأة، ورؤيته التاريخية بوصفه باحثا يعرض تجربته أمام متلقّين يكادون يجهلون الحاضنة التاريخية لتجربته الشخصية، فمنذ بداية حياته ارتسم إخفاق واضح في المسارين الذاتي والأكاديمي له، وسيكون لذلك أهمية بالغة في صوغ رؤيته التاريخية وعلاقته بالمرأة، فقد أخفق جسديا مع الأميركية "برباره"لما قرّر اختبار رجولته، والتعبير عنها بعلاقة جسدية مع امرأة، فإذا بالفتاة تعزف عنه في اللحظة الحرجة لأنها مثلية"لا تحب الرجال وتعيش مع صديقة لها"[20] فأغلق أمامه أفق طبيعي حلم بارتياده، وهو في مقتبل العمر.

وكان"رشدي"في شبابه ذا ميول مثلية، ولم تستقم علاقته بالمرأة على الإطلاق، على الرغم كل المحاولات التي قام بها، فبقي عازبا، على أن تعثراته العاطفية والدراسية تكشف شخصا يتحرك ببطء، ولكنه لا يتراجع. في عام1960أنهى دراسته الجامعية، وسجّل لنيل الماجستير في موضوع له صلة بـ"التاريخ المقارن"وذلك في أوج حملة تأميم الملكيات الخاصة التي قادها جمال عبد الناصر، واختار أن يكتب بحثا تاريخيا مقارنا عن"الملكية الفردية للأرض في مصر"فبعض المصريين يرون أن التأميم اعتداء على حق الملكية باعتباره حقا تاريخيا ومقدسا.

يرى"شكري"أن هذا التصور خاطئ لكل من يتمعّن في التاريخ المصري، لأنه"لم تُعرف الملكية الفردية للأرض طوال خمسة آلاف سنة، ففي العصر الفرعوني كانت الأرض كلها للفرعون، وصارت بعدها للملوك والسلاطين، واقتصر اقتطاع بعضها على حق الانتفاع. وفي العصر الحديث أعلن"محمد علي"نفسه المالك الوحيد لها تاركا للفلاح حق الانتفاع وحسب. ثم بدأ اقتطاع أجزاء منها لأفراد أسرته الألبانية، ولمن رضي عنهم من المصريين، ولم تتحوّل إلى ملكيات فردية حقيقية إلا في عهد حفيده"سعيد".

وكانت هذه الملكيات غير الشرعية هي الأساس الذي قامت عليه بعد ذلك بقية أشكال الملكية من تجارية وصناعية. وظلّت الأخيرة حكرا لدائرة ضيقة من المتمصّرين، وأعوان الانجليز، الذين غدروا بـ"عرابي"وساعدوا على احتلال البلاد في1882ووصل الأمر قبل ثورة 1952أن كان نصف في المائة من مجموع السكان يملكون نصف الدخل القومي... التأميم لم يكن تصحيحا لظلم تاريخي بقدر ما كان حلا لمشكلة اقتصادية، فالرأسمالية المصرية كانت ضعيفة، وجرّدها هذا الضعف من الجرأة والخيال. فبدلا من الإقدام على مشروعات ضخمة تؤتي أكلها بعد عقود، اقتصرت أحلامها على الربح السريع الذي يتحقّق من المشروعات الخدمية والاستيراد، ولهذا لم يكن أمام الدولة المقبلة على خطة تصنيع وتحديث طويلة الأمد، إلا أن تضع يدها على الأصول الضرورية لذلك"[21].

يرفض المشرف فكرة الكتابة عن الملكية الخاصة للأرض؛ لأنها لا توافق المواد الجامعية المقرّرة التي تعنى بوصف الظواهر الاجتماعية، وليس تفسيرها، فيختار البحث في الحضارة الفرعونية، لكن الاهتمام بهذا الموضوع يشوبه الحذر؛ لأنه غير مرغوب فيه مع هيمنة الأيدلوجيا القومية في تلك الحقبة، ولهذا يرفض أيضاً. وفي وقت متأخر يعرف رشدي أنه موضوعاته تلاقي عنتا من المشرف الذي يدفع به للبحث في "تاريخ الشعوبيين في اليمن" ليستفيد من نتائج البحث في إعداد دراسة موسعة عن "الحركات الشعوبية في الوطن العربي" كان وزّع أجزاءها على طلاب الدراسات العليا، ليجنى ثمارها هو، إذ راج آنذاك أن كل من يعارض السياسات الناصرية على المستوى العربي يوصم بالشعوبية.

لا يشعر "رشدي" بالميل إلى هذا الموضوع الذي وجده غريبا عنه، لكنه لاحظ أن معاداة أستاذه سوف تجلب له الضرر، فاختار ما يمكن الاتفاق عليه بينهما، وهو "الفتح العربي لـ" مصر "من أجل تفسير الظروف التي جعلت المصريين يغيرون ديانتهم مرتين خلال خمسة قرون، مع ما رافق ذلك من تعاقب الهيمنة الأجنبية على البلاد خلال الحقبة التي سبقت ورافقت الفتوحات العربية. لكن المشرف الذي تبوأ مكانة وظيفية مهمة في الكلية، كان متخوّفا من أن "يحقق أحد من زملائه أو طلبته اختراقا في البحث" فوقف دون ذلك، وتراجع "رشدي" ولم يجسر على المضي بمطالبه، الأمر الذي جعله ينتهي باختيار مخطوط "المردفات من قريش" لـ "أبي الحسن علي بن محمد المدائني" ويقوم بتحقيقه على الرغم من وجود تحقيق سابق له. وبصعوبة بالغة انتهى من دراسته، حالما بالتوظيف في الجامعة، فإذا بنكسة عام1967تبدّد كل أحلامه، إذ يجنّد خلال حرب الاستنزاف حتى حرب أكتوبر عام1973.

وبعد ذلك، وحينما تعصف بمصر سياسات الانفتاح الاقتصادي، وتبرز الأصولية الدينية، وتنهار المقومات الاجتماعية التي أرستها الحقبة الناصرية، يحاول استئناف دراسته للدكتوراه، وبتأثير من منهجية "طه حسين" يروم تخصيص بحثه لحركة القرامطة، وهي حركة محل اختلاف المؤرخين، وتمكّن بصعوبة من تمرير بحثه، فانتهى منه في أواخر عهد السادات عام1981بعد أن تعثر طويلا. وأفلح في الالتحاق أستاذا في الجامعة، لكنه قوبل بصعاب التآلف مع المدّ الديني الذي اكتسح الجامعة المصرية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، فاعتكف معتزلا يحاول تفسير حال مجتمع انزلق إلى هاوية مجهولة، وشرع بتأليف كتاب بعنوان "نظرية في الاكتئاب الجمعي" يريد به تشريح حس الانهزامية، والامتثالية للشعب المصري.

ترافق كل ذلك بتعثر متواصل لحياته العاطفية، فآل به الأمر أن أصبح وحيدا تلفّه نظرة سوداوية لحياة مجتمعه، فهو كائن مفارق مشغول بتحليل الظواهر الاجتماعية والتاريخية التي

تدفع به إلى الهامش، إذ كان شاهدا على صعود كافة مظاهر الرياء، والولاء الأعمى، والنفاق، وتراجع حرية التفكير، والتعبير، وغياب العقلانية، وسيادة التفكير السلفي، وسقوط المجتمع بأكمله في منطقة الحيرة الكاملة. ويمثل كل ذلك رحلة اكتشاف لمجتمعه تمّتْ على أرض غريبة، فقد مكنته ظروف إعارته القصيرة إلى أميركا ليس فقط من البوح بسيرته الذاتية الملتبسة، إنما حررته من الخوف، فأتاحت له، عبر المقارنة، والحوار، عرض رؤيته للتاريخين المصري والأميركي.

إن التعثر العاطفي والبحثي دفعا به إلى منطقة التردّد والشك، فهو محكوم بقوى أكبر، ورغبات أوسع، وأيدلوجيا شمولية تريد صوغ اختياراته، فيخالجه قلق داخلي، ويعيش حالة متواصلة من الإحساس بالإخفاق، والقهر، والظلم، وبما أنه عاجز عن تصحيح الخطأ الخاص برغبات الأفراد على المستوى العاطفي أو الفكري، فتنشط لديه رؤية نقدية لكل ما يحيط به.

تعرض سيرة "رشدي" الأكاديمية على خلفية أرشيف متنوع من الوقائع اليومية الكثيرة الخاصة بالمجتمع الأمريكي خلال الأشهر الأخيرة من عام 1998مما تنشره الصحف ووسائل الإعلام عن البطالة، والاستهلاك، والفضائح، والجرائم، والجنس، ومنها علاقة الرئيس الأمريكي "كلنتون" بالمتدربة في البيت الأبيض "مونيكا لوينسكي" وتداعياتها، بما في ذلك التحقيقات القضائية، واعتراف الرئيس بتلك العلاقة، وكل ذلك يستأثر باهتمام كبير من الراوي، والحامل لأيديولوجيا المؤلف إلى درجة المطابقة الكاملة. وتتوزع المادة الروائية على هذه المحاور المتداخلة فيما بينها على نحو شديد التلازم، فلا ينفرط عقدها الناظم لأن الإطار السردي يدرجها بالتتابع بحيث تكشف بوضوح عن الرؤية السردية المهيمنة في النص، وهي رؤية نقدية للمجتمع الأميركي، تفضح التمييز العنصري، وتكشف العيوب بلا مواربة بعيني رجل مترحّل، وطارئ، مولع بثقافة البورنو، لكن طاقته الجنسية تبقى شبه مشلولة، وحبيسة، ولا تعبر عن نفسها بالأسلوب الصحيح إلا ما تستثيره فيه الأفلام الإباحية ليلا. على أن بحث "رشدي" في أعماق المجتمع الأميركي يظهره مجتمعا مأزوما تتناهبه أزمات المال، والنفوذ السياسي، والعنصرية، والجنس، والخوف.

ولا يمكن أن نغفل دلالة العنوان، إذ يفلح المؤلف في نحت كلمة جديدة من عبارة، والكلمة هي "أمريكانلي" أما العبارة فهي "أمري كان لي" وهو العنوان الثانوي الشارح المثبّت على غلاف الكتاب، والصلة بين الكلمة المنحوتة والعبارة تبدو قوية بدليل ترابطهما وظهورهما معا كعنوان للرواية، لكن ربما يكون من الصعب إقامة صلة دلالية مباشرة بينهما بما يضفي معنى خاصا على هذا الاقتران، فالمؤلف يقدّم تفسيرا في متن الرواية يختلف عن هذا الاقتران الظاهر، فيقول "إنني ألفتُ في طفولتي أن أسمع تعبير "أمريكاني" يطلق على أية

سلعة ذات مظهر براق، وسريعة التلف. فقد خلّفت الحرب العالمية الثانية طلبا على سلع واحتياجات لم تعد الصناعات الإنجليزية أو الألمانية قادرة على تلبيتها، وغُمرت الأسواق بمنتجات سعى صناعها الأمريكيون وراء ربح سريع فلم يعتنوا بجودتها، ولم أتصور أن الأمر شمل البشر أنفسهم"[22].

وهذا التناقض سيضع أمامنا الاحتمالات الدلالية الآتية: يحيل العنوان والعبارة الشارحة إلى تعارض لا يخفى، فالعبارة تقرر الاستقلالية، فيما العنوان يوحي بالتبعية، فأن تكون "أمريكانليا" هو أن تكون تابعا، وهو معنى يتعارض مع الدلالة الظاهرة للعبارة، ويدعم التفسير الذي يقدمه النص هذا التناقض، فاللفظة تطلق على السلع البراقة سريعة التلف، إلى ذلك أنها تدل على الناس المنشغلين بالمظاهر الخادعة. باختصار أنها تحيل على المزيفين، المتقلبين، والمسطّحين، والطارئين. كيف إذا يمكن التوفيق بين "أمريكانلي" و "أمري كان لي"؟.

إن التنازع حول المعنى قائم في صلب العنوان، وفي داخل النص. وليس من تخريج لهذا التنازع غير استعادة حياة "شكري" في أمريكا، فلا يمكن التأكيد بأنه أصبح مزيفا، وسطحيا، فرؤيته السردية لا تكشف سوى الأخطاء، ولا يستأثر باهتمامه غير السلبيات التي تبدأ من الدائرة الضيقة التي تحكم حياته، وصولا إلى علاقته بطلبته، وجولاته في أحياء الشاذين، والمهجّنين، والمشردين، وكشف الجانب الأسود من تاريخ المدينة، وعنايته المفرطة بحكايات المثليين، ومراقبتهم في الحانات والمقاهي والشوارع. فهو باختصار لم يمتثل لسطوة الدعاية الأمريكية، ولم يصبح مزيفا، ولا مسطحا، وبذلك ظل أمره بيده، ولكن هل من الصحيح أن تقود عدم الامتثالية إلى الاختزال، والرؤية القاتمة؟.

من الواضح أن "رشدي" انصرف إلى جانب واحد من الوقائع التي تطابق منظوره فلم يرَ سواها، ولم يورد إلا ما رغب فيه. فهل يكون امتلك أمره لأنه عدّ نفسه مستقلا، ولم ينخرط في التزييف الأمريكي الذي يراه قد شمل العالم؟. من الصعب أيضاً الأخذ بهذا التخريج، فالرؤية السردية كانت منحازة لا تتوقف إلا على التناقضات. ومن المستحيل كذلك تفسير هذه الاستقلالية اعتمادا على رؤية تلتقط المفارقات. ولهذا يكاد العنوانان العام والشارح يقوضان الدلالة المنتظرة من التسمية، فقد ارتسم التناقض على الرغم مما يحتمله من تورية.

رحلة البحث التي قام بها "رشدي" إلى أميركا تضعنا أمام أكاديمي مقتلع من تاريخه الاجتماعي والوطني، وهو لا ينتمي إلا إلى أفكاره، ونفسه، هو مملوءة بالفضول، والشكوك، والرغبة الجامحة بالتلصّص، ويسكنه الفضول، وذو تاريخ شخصي ملتبس، ويكاد يمضي حياته اليومية بلا هدف واضح، لكن رؤيته المادية للتاريخ شديدة الأهمية،

وتتميز بسجل نقدي لا يعرف الامتثال، إلا في حالات اضطرارية عابرة. وهي تكشف أمرين على غاية من الأهمية، فمن جهة أولى تسلّط الضوء على البطانة الداخلية للمجتمع الأميركي حيث انهيار نظام القيم العام، وهيمنة المصالح، والولاءات، وتسرّب البرود إلى العلاقات الإنسانية، فكأننا بإزاء عالم من الدمى وليس من بني البشر، فالسرد لا يستبطن العمق الإنساني للشخصيات، فحسب، إنما يرصد علاقاتها الخارجية القائمة على المنافع. ويخيم الجمود العام على المدينة، فمنظور الراوي يركّز على الشوارع الفارغة، ويجسّم الخوف في أحياء الشاذين، والمثليين، ومتعاطي المخدرات، ومن جهة ثانية تكشف تلك الرؤيةُ السيرةَ الاستعادية للشخصية الرئيسة في الرواية على خلفية التاريخ المصري الحديث، حيث لا أمل إذ ثمة فساد يتفاقم في مجالات الحياة كافة، وفي مقدمتها الوسط الجامعي، فالدوائر السردية الثلاث المكونة للعالم التخيلي للرواية: الدائرة الخاصة برشدي، ثم الدائرة الخاصة بمجتمعه المصري، وأخيرا الدائرة الخاصة بالمجتمع الأميركي، تتداخل فيما بينها فتُظهر عالما يزحف إلى حتفه الأخير بمزيد من السرعة بعد أن تخلّى عن القيم الكبرى الناظمة له. رحلة "رشدي" البحثية إلى خارج مصر كانت مناسبة للعودة إلى كشف تاريخها، ومناسبة لاستعادة تاريخ مطموس لشخص ظل دائما عائما على هامش الحراك العام لمجتمعه.

وغير بعيد عمّا أفضت إليه رحلة "رشدي" في رواية "أمريكانلي" القائمة على فكرة الارتحال، والبحث، والاكتشاف، تتنزل رواية رواية "شيكاجو" لـ"علاء الأسواني" في صلب الموضوع نفسه، فقوامها السردي يتشكّل من علاقات متشابكة لمجموعة من الشخصيات المصرية أو الأميركية، في مدينة شيكاجو، ومع أنها تلقي بعض الأضواء على ماضي تلك الشخصيات لكنها تعرض لحاضرها في ظل المتغيرات الحاصلة في المجتمعين المصري والأميركي، وترتسم ملامح الشخصيات وطبائعها بالتدريج، عبر بناء سردي متواز للأحداث، لا يتيح لمعظم الشخصيات أن تلتقي بعضها ببعض، إنما يقتصر معظم اللقاءات على شخصيتين، من بين عدد يزيد على عشر في الرواية.

وعلى الرغم من أن معظم الشخصيات مصرية أو من خلفيات مصرية، فإن المادة السردية الأساسية للرواية هي مزيج من وقائع أميركية ومصرية، كما رأينا في "أمريكانلي". وتحمل رواية "شيكاجو" الهموم المحلية لشخصياتها، وتدرجها في سياق الحياة الأميركية، ولا تكاد تتفاعل مع العالم الجديد الذي وجدت نفسها فيه لأسباب خاصة بمواصلة الدراسة، أو الهجرة، أو العمل، فالموضوع الوطني المصري يستأثر باهتمام الجماعة المبتعثة للدراسة في أميركا، أو تلك الشخصيات التي دفعت، لأسباب متعدّدة، إلى مغادرة مصر في وقت سابق لأسباب سياسية أو دينية. وقد مرّ بنا تصميم "رشدي" وطلابه على البحث في تاريخ "سان فرانسيسكو" وهو ما نجد نظيراً له في رواية "شيكاجو" التي تبدأ بالفكرة نفسها،

وبالرؤية ذاتها تقريبا، وبالتركيز نفسه، فتاريخ المدن الأميركية يعوم على مذابح دموية لاستئصال السكان الأصليين من الهنود الحمر، والتنكيل بهم.

تبدأ الرواية بالتوضيح الآتي "قد لا يعرف الكثيرون أن "شيكاجو" ليست كلمة انجليزية، وإنما تنتمي إلى لغة الألجنوكي، وهي إحدى لغات عديدة كان الهنود الحمر يتحدّثون بها.. معنى شيكاجو في تلك اللغة "الرائحة القوية" والسبب في هذه التسمية أن المكان الذي تشغله المدينة اليوم، كان في الأصل حقولا شاسعة خصصها الهنود الحمر لزراعة البصل، الذي تسببت رائحته النفاذة في هذا الاسم "[23].

بعد هذه المقدمة حول التسمية، يأتي الشرح "ظل الهنود الحمر لعشرات السنين يعيشون في شيكاجو، على ضفاف بحيرة ميتشجن، يزرعون البصل ويرعون الماشية ويمارسون حياتهم بسلام.. حتى عام 1673عندما وصل إلى المنطقة رحّالة وصانع خرائط يدعى لويس جوليبه، يرافقه راهب فرنسي من طائفة الجزويت اسمه جاك ماركت.. اكتشف الرجلان شيكاجو، وسرعان ما توافد عليها آلاف المستعمرين كما يتدافع النمل على إناء من العسل.. وخلال المائة عام التالية: شنّ المستعمرون البيض حروب إبادة مروّعة، قتلوا خلالها ما بين 5و12 مليون نفس من الهنود الحمر في كل أنحاء أمريكا.. وكل من يقرأ التاريخ الأمريكي لابد أن يتوقف أمام هذه المفارقة: فالمستعمرون البيض، الذي قتلوا ملايين الهنود واستولوا على أراضيهم ونهبوا ثرواتهم من الذهب.. كانوا ـ في نفس الوقت ـ مسيحيين متدينين للغاية.. على أن هذا التناقض سينجلي عندما نعرف الآراء الشائعة في تلك الفترة؛ فقد ذهب كثير من المستعمرين البيض إلى أن "الهنود الحمر، بالرغم من كونهم ضمن مخلوقات الله على نحو ما، فإنهم لم يخلقوا بروح المسيح، وإنما خلقوا بروح أخرى ناقصة وشريرة". وأكد آخرون بثقة "أن الهنود الحمر مثل الحيوانات، مخلوقات بلا روح ولا ضمير، وبالتالي فهم لا يحملون القيمة الإنسانية التي يحملها الرجل الأبيض" وبفضل هذه النظريات الحكيمة، أصبح بمقدور المستعمرين أن يقتلوا ما شاءوا من الهنود بلا أدنى ظل من ندم أو شعور بالذنب، ومهما بلغت بشاعة المذابح التي يرتكبونها طوال النهار، لم يكن ذلك ليفسد نقاء القداس الذي يقيمونه كل ليلة قبل النوم! "[24].

هذا التماثل في الرؤيتين السرديتين مهم جدا، فهو يكشف أن المدن الأميركية الكبرى إنما هي مستوطنات بيضاء جرى التنكيل بساكنيها الأصليين، أكثر مما هي مدن وطنية جامعة للأمريكيين، فالأهالي الأصليون إما أبيدوا عن بكرة أبيهم جراء المذابح التي تعرضوا لها، أو استبعدوا إلى الهامش دون أي دور في عالم يتدافع فيه البيض حول الهيمنة على كل مفاصل الحياة الرئيسة في أمريكا، وسواها من المستعمرات. هذه الرؤى الجديدة تنتمي إلى حقبة ما بعد الكولونيالية، وهي تتطلع إلى زحزحة التصورات السائدة، ونقضها، واقتراح منظورات

بديلة تقوم على كشوفات جديدة للتاريخ الأميركي، والتاريخ العالمي برمته في العصر الحديث، ولها أهمية بالغة في استئناف النظر مجددا بالمسلمات الشائعة، فبالسرد تعاد كتابة التاريخ الوطني والقومي والعالمي، وتزاح إلى الخلف التواريخ الزائفة التي رسختها إما الثقافة الاستعمارية أو التفسيرات المحاكاتية لها.

وإذا كنا لاحظنا توازيا بين المادة التخيلية والمادة الوثائقية في رواية "أمريكانلي" فإننا نلمس توازيا مختلفا لبنية الأحداث في رواية "شيكاجو". وهذه التقنية السردية تتيح للمتلقّي متابعة الأحوال الفردية للشخصيات دون الاهتمام بالعلاقات التفصيلية التي تربطها فيما بينها، كما ويتيح هذا النوع من البناء إمكانية أن يملأ المتلقّي الفراغات بين الأحداث على سبيل التوقع. ولهذا غالبا ما تنتهي الأحداث عند واقعة جديدة، وتفتح أفق انتظار أمام الأحداث الآتية. وذلك يخلق تشويقا سرديا بالغ الأهمية.

تُفتح الرواية بتقديم وصف لمدينة "شيكاجو، وثم تنتقل إلى التفصيل في قسم "الهستولوجي" وهو قسم علمي خاص بتحليل الأنسجة، في كلية الطب في جامعة "إلينوي". يعدّ هذا المكان البؤرة الحاضنة لأحداث الرواية، كون الشخصيات الأساسية في الراوية لها صلة به أساتذة أو طلبة، لكن كثيرا من الأحداث تجري بعيداً عنه. وأول ما يفصّله السرد هو الصراعات الثقافية والعلمية بين أساتذة القسم، فهم من خلفيات أميركية أو مصرية، ومنهم: بيل فريدمان، رأفت ثابت، محمد صلاح، جون جراهام، جورج مايكل، دنيس بيكر، ثم ينتقل إلى الطلبة المبتعثين من مصر للدكتوراه: طارق حسيب، وشيماء محمدي، وأحمد دنانه، وأخيرا يلتحق الطالب "ناجي عبد الصمد" وهو شاعر، وناشط في العمل السياسي، ويريد الحصول على الماجستير لتدعيم موقفه في قضية رفعها على جامعة القاهرة؛ لأنها رفضت تعينه "لأسباب سياسية" وسيظل وعيه الناقد للأوضاع السياسية في مصر قائما إلى نهاية الرواية، كما ظهر عند نظيره "رشدي" في رواية "أمريكانلي". وينتهي الأمر باعتقاله من طرف مكتب التحقيقات الفدرالي بتهمة الإرهاب، ورؤية "ناجي" الكلية للتاريخ والمجتمع تكاد تطابق رؤية "رشدي" فكلاهما مشتبك بالحالة السياسية لبلده، ولا يتردّد كل منهما في الإفصاح عن موقفه النقدي الخاص لكل ضروب الفساد والاستبداد التي تعصف بمصر الحديثة.

لكي تتضح وظيفة الارتحال، وتتبيّن أهمية الاكتشاف، ينبغي الوقوف على الشخصيات الأساسية في الرواية، ومعظمها يرتحل من مصر إلى أميركا، في محاولة للبحث عن أماكن بديلة أو لتحسين أوضاعها، وأول ما يلفت الانتباه هو أمر التناقضات فيما بينها، وهو تناقض ينتهي إلى تخريب مصائرها الذاتية، فـ"رأفت ثابت" فرّ من مصر في أول الستينيات إثر التأميمات الناصرية لمصانع الزجاج التي كانت لأبيه، وهرّب أموالا، وتمكّن من إكمال

دراسته، وتزوج ممرضة أميركية ليحصل على الجنسية، ودرّس في نيويورك وبوسطن، ثم استوطن شيكاجو منذ ثلاثين سنة، وجمع ثروة، ولا يشغله إلا السعي الدائب لقطع الصلة بكل ما يذكّره بمصر، فبعد صدمة الهروب، اكتنز كمّاً هائلا من الكراهية لمصر والمصريين إلى درجة لا يدّخر فيها أية فرصة دون الإعلان عن تلك الكراهية، فقد لازمته نقمة عميقة ما انفك يعبر عنها باستمرار حتى في الاجتماعات الرسمية، حيث يبدي رفضا مبدئيا لقبول أي مصري في قسم "الهستولوجي" اعتقادا منه إلا فائدة من تعليم المصريين، ورعايتهم. وحجته "باعتباري كنت مصريا في يوم من الأيام، فأنا أعرف جيدا كيف يفكر المصريون.. إنهم لا يتعلّمون من أجل العلم.. وهم يحصلون على الماجستير والدكتوراه ليس من أجل البحث العلمي، وإنما من أجل الحصول على ترقية أو عقد مجز في بلاد الخليج"[25].

وبعد أحداث11سبتمبر2001شرع رأفت "يجاهر بآراء ضد العرب والمسلمين قد يتحرّج منها أكثر الأمريكيين تعصبا، كأن يقول مثلا: من حقّ الولايات المتحدة أن تمنع أي شخص عربي من دخول أراضيها حتى تتأكد من أنه شخص متحضّر.. لا يعتبر القتل فرضا دينيا"[26]. لكن كرهه الظاهر لخلفيته الثقافية، والتنكّر لها، يستبطن أخلاقا شرقية لم يتمكّن من التخلص منها، فالمبالغة في ادعاء الاندماج تخفي إحساسا مرضيا بالإبعاد والنفي، ومع ثرائه، وحبه الاستعراضي للتمتع بالحياة، وطمس ماضيه الذي يراه عارا لاصقا به، فإنه يعيش حياة أسرية متوتّرة مع زوجته الأميركية "ميتشل" وابنته "سارة" التي تتعلّق بفنان مدمن على المخدرات، فتصبح مدمنة، وتهجر الأسرة، وينتهي الأمر بوفاتها، فترتسم معالم انهيار في حياته.

أما محمد صلاح ـ وهو شأن رأفت أستاذ في قسم الهستولوجي ـ فعاجز جنسياً، وقد انهارت حياته الخاصة، فلجأ إلى الخمر، وهو ينطوي على ماض يسبب له كثيرا من القلق، والشعور بالإخفاق والعجز، وتأنيب الضمير، فقد ارتبط بـ"زينب رضوان" التي كانت إحدى الناشطات في الحركة الطلابية أول سبعينيات القرن العشرين، ثم تخلّى عنها، بعد أن اتهمته بالجبن لأنه متخاذل في شعوره الوطني، فهرب إلى أميركا، وخدع عاملة مطلقة في حانة، هي "كريس" وأخضعها لنزواته الجنسية، ثم تزوجها ليحصل على الوثائق الرسمية، وكان عقيما، وبعد ثلاثين عاما من الحياة المشتركة انتهت حياته بالفشل، وقد شلّ الحياة الجنسية لزوجته فلاذت بالأدوات الخاصة بالمتعة، وينتهي هو منتحرا بمسدسه الذي كان يحتمي به في "شيكاجو".

ومن بين الشخصيات المهمة يظهر جراح القلب "كرم دوس" الذي اضطر مجبرا إلى الهجرة؛ لأن رئيس قسم الجراحة في كلية طب جامعة "عين شمس" كان "مسلما متشدّدا ويجاهر بكراهيته للأقباط، وكان يؤمن بأن تعليم الأقباط الجراحة لا يجوز في الإسلام لأنه

يمكّن الكفار من التحكّم في حياة المسلمين!"[27] فيرفض كل محاولات كرم دوس للاستمرار في الجراحة التي يحلم أن يتخصّص بها، ويضطر للتوجّه إلى أميركا. ومن الطريف أن يصاب أستاذه الذي حال دون دراسته الجراحة، بأزمة قلبية، بعد ثلاثين سنة، ولا يكون شفاؤه إلا بيدي دوس نفسه. وكل ما يشغل هذا الجرّاح هو إسداء الخدمة إلى مصر، ومحاولة تطوير جراحة القلب فيها، لكنّ كل محاولاته تبوء بالفشل؛ فالنظام التعليمي الفاسد القائم على التمييز والتحيز والاستبعاد لا يتيح لأحد التقدم بأية مبادرة مفيدة للمجتمع. ولا غرابة أن يكون كرم دوس أحد الناشطين ضد سياسات النظام الحاكم اعتقادا منه أن ذلك يسهم في تنظيف البلاد من الفساد.

ويبرز "أحمد دنانه" عميل المباحث المصرية في القاهرة وفي شيكاجو، وهو مبتعث لدراسة الطب، ورئيس "اتحاد الدارسين المصريين في أميركا" وشخصية مداهنة، ومخادعة، ويكتب تقارير أمنية عن زملائه، ولا يتردد في التنكيل بهم إن لاحظ عليهم ما لا يرغب فيه. وهو بخيل يستغل زوجته الشابة "مروة نوفل" أبشع استغلال، ويتطوّع ليكون قوادا عليها لضابط المباحث في السفارة "صفوت شاكر" ولا ينفك يخادع الآخرين بتديّنه بإبراز ندبة الصلاة في جبهته دلالة الإيمان، لكنه منافق، ووصولي، ويرى في أمريكا أرض حرب، ويجوز له شرعا ما يريد فعله في أرض الكفار بما في ذلك الخداع والسرقة، وسرعان ما يزوّر نتائج بحثه للدكتوراه، فيحال على التحقيق، ثم يطرد من الجامعة، لكن "صفوت شاكر" يتستر عليه لخدماته في مراقبة أقرانه من المبتعثين، ورغبته في النيل من زوجته. ولعل "صفوت شاكر" هو أهم الشخصيات التي تثير الذعر في الرواية بين المصريين، فقد تدرّب على تطوير أساليب البطش بالمعارضين للنظام، وأصبح ماهراً في إذلالهم، وهو من ابتكر هتك أعراض النساء أمام ذويهن من السجناء ليدلوا باعترافاتهم، أو اختلاق اعترافات كاذبة، فرقّي إلى أعلى المناصب في جهاز المباحث، وكوفئ على نجاحه في الوصول السريع إلى النتائج المرجوّة مع المناهضين للنظام، وانتهي به الأمر ليكون المسؤول الأمني في السفارة المصرية في واشنطن، والعين الرقيبة على تحركات كل المصريين في سائر أمريكا، ويتطّلع لأن يكون وزيرا للداخلية.

وثمة شخصيات أخرى مثل "شيماء محمدي" القادمة لدراسة الطب من "طنطا" وهي امرأة تقليدية، مشبعة الثقافة الدينية، و"طارق حسيب" المتحدّر من أسرة ثرية، والذي يمضي حياته اليومية في الدراسة نهارا، والاستمناء ليلا. وبسبب العزلة والغربة تنشأ بينهما علاقة جسدية، تنتهي بحمل شيماء، وإجهاضها في أحد المراكز المتخصصة لذلك، وطوال علاقتهما يشغلان بتخريج النصوص الدينية المحرمة للزنا بحيث لا تتعارض مع رغبتهما الجسدية. ولكن الرواية لا تقتصر على الشخصيات المصرية، إنما حتى الشخصيات الأميركية

تتباين في مواقفها، فهنالك من يؤيد السياسات الأميركية العنصرية مثل "جورج مايكل" وهنالك من يرفضها ويقاومها مثل "جون جراهام" الذي يمثل جانبا من الأيدلوجيا النقضية في المجتمع الأميركي، وهو معارض بصورة كلية لسياسات بلاده منذ حرب فيتنام، وسوف يصبح مشرفا على ناجي عبد الصمد، فيتوافقا في الرؤية الأيدلوجية في كل شيء تقريبا.

منذ لحظة وصوله يبدأ "ناجي عبد الصمد" ـ هو الشخصية المركزية في الرواية ـ بتسجيل وقائع رحلته بمذكرات صريحة تكشف رؤيته لنفسه وللعالم المحيط به، وتلك الوقائع تتوازى مع المتن السردي الخاص بالشخصيات الأخرى، وأول ما يفاجأ به هو التباين بين السياسات الأميركية السيئة الصيت في العالم، وبخاصة في الشرق الأوسط، وطيبة الشعب الأميركي "أنا الآن في أمريكا التي طالما هاجمتها وهتفت بسقوطها وأحرقت علمها في المظاهرات.. أمريكا المسؤولة عن إفقار وشقاء ملايين البشر في العالم.. أمريكا التي ساندت إسرائيل وسلّحتها ومكّنتها من قتل الفلسطينيين وانتزاع أرضهم.. أمريكا التي دعمت كل الحكام الفاسدين والمستبدين في العالم العربي من أجل مصالحها.. أمريكا الشريرة هذه أراها الآن من الداخل فتنتابني حيرة.. ويلحّ عليّ سؤال: هؤلاء الأمريكيون الطيبون الذين يتعاملون مع الغرباء بلطف، الذين يبتسمون في وجهك ويحيّونك بمجرد أن تلقاهم، الذين يساعدونك ويفسحون لك الطريق أمام الأبواب ويشكرونك بحرارة لأقل سبب، هل يدركون مدى بشاعة الجرائم التي تقترفها حكوماتهم في حق الإنسانية؟ "[28].

هذا التقرير الشخصي المباشر القائم على مبدأ حكم القيمة هو ما يبدأ به "ناجي عبد الصمد" مذكراته حالما تطأ قدماه الأرض الأميركية، وهو يكشف عن موقفه الأول، قبل الوصول إلى أميركا، لكنه سرعان ما يحذف كل ذلك، وكأنه يشرع بتغيير وجهة نظره التي انشطرت إلى ثنائية حكومة شريرة وشعب طيّب، وبكل ذلك يستبدل مذكرات شخصية عمّا يجري له، وحول ما يخوض من تجارب "قرّرت أن أكتب ببساطة ما أشعر به. لن أنشر هذه الأوراق ولن يقرأها أحد سواي، أنا أكتب لنفسي، أكتب حتى أسجل نقطة التحول في حياتي، انتقل الآن من عالمي القديم الذي لم أعرف سواه، إلى عالم جديد مثير مفعم بالإمكانات والاحتمالات "[29].

تضعنا هذه البداية أمام شخص تتشابك رؤاه ورغباته، فهو يعي أهمية البحث في نفسه أولا، ليكتشف العالم المحيط به، فقد جاء بحمولة أيدلوجية تقول بأن أمريكا هي أرض الشر المطلق، فإذا به يجد شعبا طيبا لا صلة له بالسياسات الخارجية لحكومته. ينبغي عليه إذا اختبار الصورة النمطية التي كوّنها عن الآخرين، وذلك لا يتأتّى إلا إذا قرّر إعادة اكتشاف نفسه بمنظور آخر للمكان الجديد الذي وصل إليه، فلمعرفة أميركا ينبغي أولا التخلّص من

العمى الأيدلوجي الذي يحول دون معرفته بها. وأول ما أراد اختباره هو التعبير عن رغبته الجنسية المؤجّلة في مجتمع يكفل حريته الشخصية، فشأنه شأن أي شاب خرج من قمقم الخوف اجتاحته إثارة جنسية مفاجأة حالما وصل إلى شقته الجديدة في السكن الطلابي، ففكر في كيفية إشباع تلك الحاجة بعيدا عن المخاوف التربوية التي ورثها "أخذت حماما ساخنا وصنعت لنفسي قهوة ثم تمدّدت على الفراش وأشعلت سيجارة.. وهنا حدث شيء غريب.. اجتاحتني فجأة خيالات جنسية فاحشة، تملّكتني رغبة عارمة كادت تؤلمني من فرط قوتها وإلحاحها!... فقد استبد بي هياج جنسي عارم لا أعرف له سببا.. ربما نتيجة إحساسي بالانطلاق وأنا أبدأ حياتي الجديدة في أمريكا "[30]

يغامر "ناجي عبد الصمد" فيهاتف امرأة طلبا للمتعة، متخيلا شبابها وجمالها، وهو أسير هياجه، فيقع ضحية عاهرة قبيحة مسنّة يكتشف أنها الأخرى ضحية مجتمع دفعها إلى اختيار البغاء "جاوزت الأربعين وربما الخمسين، سوداء، بدينة، تعاني من حول ظاهر في عينها اليسرى، كانت ترتدي فستانا أزرق قديما مهترئا عند الكوع، وضيقا يبرز ثنايا جسدها المكتنزة بالشحم "[31]. وتحاول عبثا استثارته، ثم ابتزازه لحاجتها إلى المال، فيتخلّص منها بعد أن دفع الثمن الذي تريده، ثم يتضح أنها زنجية مُعدمة لا تجد مصدرا للعيش وأطفالها غير هذه المهنة في مجتمع ظاهره الثراء وباطنه العوز.

وهذه أول الصدمات التي يتعرض لها في يومه الأول، وفيما بعد يفسر له أستاذه المشرف "جون جراهام" الأسباب التي تقف وراء هذه الممارسات حينما يخبره بذلك "هذه المرأة البائسة في رأيي أشرف من كثير من الساسة الأمريكيين.. إنها تبيع جسدها لتطعم أولادها، في حين أنهم يوجهون السياسة الأمريكية من أجل افتعال حروب للسيطرة على منابع النفط، ويبيعون خلالها أسلحة تقتل عشرات الألوف من الأبرياء حتى تنهمر عليهم الأرباح بالملايين "[32].

ويمر "ناجي عبد الصمد" بتجربة حب مثيرة مع الشابة اليهودية "ويندي" فتلهمه قصائد جديدة بعد أن أبعدته الصعاب عن الشعر، فيستعيد معها أجواء المتعة الأندلسية بوهم أنهما ينتسبان إلى أصل أندلسي مشترك، ويتعرض لمضايقات جراء علاقته بفتاة يهودية، فتختفي من حياته تاركة أجمل ذكرى، ويكتشف أن السلطات قد صورته عاريا معها، وسلّمت الأشرطة إلى السفارة المصرية التي تحاول ابتزازه حينما ينشط في العمل ضد سياسات النظام، إذ كان دائما تحت نظر المباحث المصرية، والأميركية، فمع وصوله إلى "شيكاجو" ترسل مباحث أمن الدولة في القاهرة ملفه إلى السفارة المصرية في واشنطن، مع التأكد على أنه "عنصر مشاغب "[33] ومغضوب عليه، وبسبب نشاطه السياسي المعارض للنظام المصري، وسعيه لقراءة بيان يطالب بالحقوق السياسية إبان زيارة الرئيس المصري

لشيكاجو، تلفّق له تهمة من طرف الأمن المصري في السفارة، ويلقى القبض عليه من قبل مكتب التحقيق الفدرالي بتهمة التخطيط لعمل إرهابي يطال الموطنين الأمريكيين. يقول له ضابط التحقيق بعد اعتقاله "لدينا معلومات مؤكدة أنك ضالع في خلية تخطط لعمل إرهابي في الولايات المتحدة... لقد أعطتنا المخابرات المصرية كل شيء عن التنظيم الذي تنتمي إليه، لا فائدة من الإنكار... تكلم يا ابن القحبة. لماذا تريد أن تدمر بلادنا؟ فتحنا لك أبواب أمريكا.. رحبنا بك لتتعلم وتصبح إنسانا محترما.. وأنت بالمقابل تتآمر لتقتل الأمريكيين الأبرياء!.. إذا لم تعترف سأفعل بك كما يفعلون في بلادك.. سنجلدك ونصعقك بالكهرباء ونغتصبك"[34]. وتشكل مذكرات ناجي اللب الأكثر إثارة في الرواية.

تبحث رواية "شيكاجو" في قضية المنفى باعتباره ملاذا أخيرا للشخصيات الواعية جراء فساد الأنظمة السياسية، ولكن الرواية، تفضح أيضاً، العجز عن التكيف، والتعلق بوهم الانتماء إلى الوطن على الرغم من تغير الظروف والأحوال، فشخصيات الجيل الأول من المصريين في الرواية يسكنهم حنين عميق لبلادهم، وجميعهم يعيشون حياة مضطربة بسبب عدم التكيف مع المجتمع الأمريكي، أما شخصيات الجيل الجديد، جيل المبتعثين، فهي ضائعة بين رغبات شخصية وجنسية، وبين ضغوط من الأجهزة الأمنية التي تتحكم في مصائرها. ومصائر الجيلين قاتمة، ولم يحقّق أي منهم هدفه الأخير في اكتساب المعرفة التي ينبغي أن يعود بها إلى بلاده، فإما أنه اضطر للهروب من وطن ينخره الفساد، أو أنه قرّر المكوث حيث هو كيلا يكون شاهدا على حياة تنزلق إلى الانهيار يوما بعد يوم. وتتنوع المواقف الأيدلوجية للشخصيات بين متزلفة، ومداهنة، كأحمد دنانه، أو ناقدة، ورافضة كناجي عبد الصمد، وكرم دوس، أو عائمة شغلت بدراستها ورغباتها كشيماء محمدي، وطارق حسيب، ومنها مَن يجتر ماضيه مثل محمد صلاح، أو يحاول قطع الصلة معه مثل رأفت ثابت. ولكن الدلالة الأخيرة للرواية ترسم نجاة للمداهنين المدعومين من النظام السياسي كصفوت شاكر وأحمد دنانه، فقد انتهت الرواية دون أن يطرأ تغيير على أوضاعهم سوى احتمال أن تدفع بهم الأحداث إلى مناصب أعلى، وآمال أكبر. أما الآخرون مثل ناجي، ومحمد صلاح، ورأفت ثابت، وشيماء محمدي، وطارق حسيب، فقد ارتسمت مصائر قاتمة لهم.

وتلتقي رواية "شيكاجو" في الدلالة العامة برواية "علاء الأسواني" التي سبقتها، وهي "عمارة يعقوبيان"[35] حيث تعرض الروايتان رثاء مريرا للنخب العلمية، والسياسية، والثقافية في ظل نظام سياسي واجتماعي وتعليمي يتفاقم فساده، فيدفع بأفراده نحو تغيير أفكارهم، ومواقفهم، بل وتغيير انتماءاتهم، واختياراتهم، فالأحداث السردية في الروايتين تعوم على شبكة متلازمة من الأحداث العامة التي تعطّل أي فعل ايجابي بسبب انهيار القيم

الأصيلة، فتنخرط الشخصيات في سلسلة لانهائية من أعمال النفاق والاحتيال والتواطؤ لتواصل حياتها، وتقف جميع الشخصيات، في الروايتين، أمام حالة عجز عن أي تغيير بعد أن ضرب الفساد أطنابه في عمق المؤسسة الاجتماعية والسياسية، وبدل أن تنبثق فكرة الإصلاح، تنجرف الشخصيات نحو فساد، أو تتواطأ مع الفاسدين للتمكن من العثور على فرص ضئيلة جدا لمواصلة الحياة في شروط دنيا، ولا تلوح إلا أصوات مفردة تمثل النقيض، فالعالم السردي يمور بالسلبية، وعبر السرد الشفاف تحضر صورة المجتمع المصري بكامل تفاصيلها، وهو يزحف إلى نهاية ينفرط فيها العقد الناظم لحياته ومصيره.

في "عمارة يعقوبيان" تعوم حالة العقم، والانغلاق، والشذوذ، في مجتمع اختزن، طوال أكثر من نصف قرن، صراعا محتدما بين أرستقراطية تقليدية انهزمت إثر انهيار مقوماتها بسبب ثورة 1952، وجماعات متنفذة احتكرت السلطة على أعقابها، فجعلت من السلطة وسيلة للثروة، فيما كانت الثروة هي الطريق إلى السلطة عند الطبقة القديمة، وإلى جانب هذا وقع صراع دموي بين سلطة استبدادية ذات خلفية عسكرية وبين جماعات دينية وجدت في تلك السلطة أنموذجا لممارسة العنف، والاستئصال، والاجتثاث، وهذه الجماعات رأت أن السلطة السياسية الفاسدة حالت دون تطوير المؤسسات المدنية التي تكفل للمجتمع سلامته وحريته. ومن الطبيعي أن يتمزق نسيج المجتمع بين هذه الاستقطابات المتضادة، فيبدو كل ما يتصل بالماضي جميلا، وشفافا، وكل ما له صلة بالحاضر سيئا ومربكا، والأكثر من ذلك فشخصيات الطبقة القديمة هي المنتمية، فيما الشخصيات المعاصرة عدمية، ولا منتمية، وغاضبة، وشرهة، ولاتني تعرض هجاء متواصلا ضد بلدها؛ لأنها سلبت كل القيم الإنسانية التي تجعل من المرء ينتمي إلى مجتمع ووطن بإرادته ورغبته، وهو ما يتجسد بكامله في رواية "شيكاجو" أيضاً، ذلك أن البحث الدقيق في البطانة الداخلية للمجتمع المصري، كما قدمته الروايتان، لن يفضي إلا إلى هذه النتيجة، .

هذه الخلفية الحاضنة لرواية "عمارة يعقوبيان" أضفت على كل الإشارات الواردة فيها قيمة مضاعفة، فالمتلقّي يتخطّى النص إلى المرجعية الواقعية؛ لأن الرواية تبحث بأسلوب تسجيلي جوانب من حياة مجموعة من الشخصيات، ثم تتعقب مصائرها، برؤية تعتمد على مبدأ التناقض بين الخير والشر، فكل شرير ينبغي أن ينال العقاب الفعلي أو الرمزي، والأخيار ـ وهم نادرون ـ تنبغي مكافأتهم رمزيا بالتغاضي عن أخطائهم، كما وقع لـ"زكي الدسوقي" و"طه الشاذلي". وحيثما نجول النظر في الاحتمالات الممكنة نجد أن المرجعية الواقعية التي تستند إليها الرواية في موضوعها هي التي أضفت معنى عميقا على النص، وليست المهارات السردية فيها؛ فتوازي الحكايات الأربع "حكاية زكي الدسوقي، وحكاية محمد عزام، وحكاية حاتم رشيد، وحكاية طه الشاذلي" يؤشر إلى مرجعيات أكثر مما يفتح

الأفق على احتمالات تأويلية جديدة، فقد جرى ضبط علاقات التوازي لتتبع المصائر، فكأن النهاية هي المكافئ لمسار حياة المصريين، وليس الحياة ذاتها، وهذه نظرة أخلاقية ـ قيمية تسعى إلى تحويل الشخصيات ـ وهي مكونات سردية ـ إلى أيقونات واقعية بغرض تحديد مصيرها بناء على أفعالها، ليقع قبولها أو رفضها من قبل المتلقّي، ثم عقابها أو مكافأتها في ضوء علاقتها بنظام القيم الذي تعيش فيه، ولعل هذا المنحى في المعالجة السردية هو الذي قلّل من أهمية المكان الذي لم يعد إطار جامعا تتفاعل فيه الشخصيات، إنما مجرد عتبة تمر بها للولوج إلى عوالم أخرى، وحتى الزمان بدا مرتبكا، فكل طموح له تفسير جاهز، وهذا خرق للميثاق السردي الذي يؤكد ضرورة ترك الشخصيات تتطور بفعل الأحداث.

تبدو حكاية "زكي الدسوقي" حكاية رثاء قاسية لطبقة آفلة، فحيرته تعبير عن احتضار طبقة وأفولها، والتفسير الذي تعرضه الرواية يتمثل بثورة الضباط في مطلع الخمسينيات من القرن العشرين، وهم جماعة عنيفة كرست نفسها لفكرة الانتقام من طبقة حاكمة لها جذر عميق في الذوق والثقافة والتعليم، وبتفكيك الأواصر الخاصة بالطبقة القديمة تفككت عرى المجتمع بكامله، وفقد البوصلة الأخلاقية، وكان أن هيمن المنتفعون والانتهازيون على المجتمع، وهذا ما تجسده حكاية "محمد عزام" الذي ارتقي سلّم الثروة عبر المتاجرة بالممنوعات، ومن الطبيعي أن يقع تهميش في إطار هذا المارثون لعدد هائل من الناس الذين لم يتمكنوا من الانخراط فيه، وتفسر ذلك بوضوح حكاية "طه الشاذلي" الذي حال الفساد العام دون تحقيق رغبته في أن يكون ضابطا في الشرطة، وبذلك استبدل اختيارا دينيا دفعه لممارسة عنف ضد سلطة انتهكت كرامته الإنسانية، وحالت دون تطلعاته في الحياة.

وبين هذه الحكايات تربض حكاية "حاتم رشيد" وهي حكاية فردية تنأى بنفسها عن الصراع العام، وتحتكم إلى مبدأ اللذة الجسدية المحرّمة، ثم تكافأ بنهاية معتمة، فكل متعة ينبغي أن ترتبط بتفسير أخلاقي لكي يتقرر أمرها، وثم يقع قبولها أو رفضها، ويكون مصير حاتم قاتما؛ لأنه مضى في لذة تعارض نظام القيم العامة، فيما جرى قبول كل آثام الدسوقي لأنه أنهى مسار حياته بالارتباط الشرعي ببثينة. والحكايات أجمعها عقيمة كالمرجعيات الحاضنة لها، فهي مرجعيات مقفلة في نوع الصراع الذي تخوضه، فالدسوقي العاجز يتزوج وهو على حافة القبر، وعزام لا يريد أن ينجب إنما يكتفي بالمتعة التي تقترب إلى أن تكون نوعا من البغاء المقنع، وطه الشاذلي لا يعنيه غير الانتقام من السلطة التي عبثت به إذلالا حدّ اغتصابه، أما حكاية حاتم رشيد، فبطبيعتها حكاية عقم مطلق.

نحن بإزاء أفق مغلق تحتضر رموزه أمامنا، وتدور صراعاته في دائرة مبهمة من العجز، والمتعة الشاذة، والمنفعة، والفساد، والعنف، وانهيار تلك الرموز إنما هو انهيار نظام شامل من القيم والتصورات. وحتى المقاومة الانفعالية التي تتغطّى بمسوح الدين التي ينخرط فيها

طه الشاذلي، إنما هي مقاومة انتقام بسبب أذى لحق بفرد أو جماعة تستعير تصوراتها اللاهوتية من الماضي، لكن تناقضات الحاضر هي التي تمنحها شرعية المقاومة. إنها حكايات عقم معظمها يغلق الطريق على نفسه، ويضع إشارة الختام أمام الزمن والتاريخ. والشخصيات الأربع الأساسية غير مجهزة بالديمومة والاستمرارية، فهي تعيش إما لتستمتع فقط (الدسوقي، وحاتم) أو لتثري بصورة غير مشروعة (عزام) أو لتنتقم (الشاذلي). وبين هذا وذاك يترنح مجتمع بكامله تحت طائلة الفساد، والتذمر، واللامبالاة، والعوز، والرغبة بالهجرة. وكل الشخصيات الثانوية الأخرى أدرجت لتعطي هذه الحالات معناها، وبخاصة النساء اللواتي جرى التلاعب بهن ليكن موضوعا للمتعة المباحة أو المحرمة.

لاحظنا من قبل كيف أن "رشدي" في رواية "صنع الله إبراهيم" كان يخطّط لتأليف كتاب يبحث فيه نظرية عن "الاكتئاب الاجتماعي" في ضوء ما انتهى إليه المجتمع المصري من خنوع ضربه في الصميم، ولم تكن أغلب شخصيات "علاء الأسواني" بعيدة عن نغمة الرثاء لمجتمع تتلاشى مقاومته بسبب الفساد، والاستبداد. وفكرة الاكتئاب الجماعي تأتي في رواية "شيكاجو" على لسان "زينب رضوان" إحدى الناشطات في الحركة الطلابية في أول السبعينيات، كما رأينا الأمر مع رشدي الذي ينتمي إلى نفس الجيل تقريبا.

وتنتهي زينب رضوان إلى نفس النتيجة بعد أن تتخلّى عن أحلام التغيير، وتنخرط في مؤسسة الدولة التي كانت تقاوم نظامها السياسي، تقول مخاطبة "محمد صلاح" بالهاتف بعد ثلاثين عاما "مصر في أسوأ حالاتها يا صلاح.. كأن كل ما ناضلنا من أجله، أنا وزملائي، كان سرابا.. لم تتحقّق الديمقراطية، ولم نتحرّر من التخلّف، والجهل، والفساد.. كل شيء تغير إلى الأسوأ.. الأفكار الرجعية تنتشر في مصر كالوباء. تصور أنني المسلمة الوحيدة في إدارة التخطيط، من بين خمسين موظفة، التي لا ترتدي الحجاب.. القمع، الفقر، الظلم، اليأس من المستقبل، غياب أي هدف قومي، المصريون يئسوا من العدل في هذه الدنيا فصاروا ينتظرونه في الحياة الأخرى!.. ما ينتشر في مصر الآن ليس تدينا حقيقيا، وإنما اكتئاب نفسي جماعي مصحوب بأعراض دينية"[(36)].

يقترح كل من "صنع الله إبراهيم" و"علاء الأسواني" فكرة البطل المرتحل، والباحث، ليستكشفا بالسرد ملابسات التاريخ الاجتماعي والسياسي لمصر، فالوطن والشعب هما موضوع يجعل منه السرد قضية بحث، والشخصيات مشغولة إما بكشف الحقائق، أو بتمثيل الأدوار السردية التي تحيل على رموز لها صلة بالتاريخ والواقع.

4. الارتحال والمغامرة السردية.

وقد يفضي الارتحال إلى خوض مغامرة، كما يظهر ذلك في رواية "الطريق إلى تل

المطران" لـ" علي بدر" إذ يرتحل الراوي ـ البطل إلى مكان غريب عليه، فيستكشفه، ويعود منه بتجربة اعتبارية. وإذا ما أخذنا بالحسبان أن روايات الارتحال غايتها استخلاص فكرة من طيات المغامرة، فقد نجحت الرواية في تمثيل سردي عميق لفكرة الشر والخير، والمتعة، والجمال، والتحولات الفكرية للشخصيات، لكنها تحولات تدفع بها الشخصيات الثانوية، وتقوم بها، وتتلقاها الشخصية الرئيسة بنوع من القدرية والتسليم، وكأنها منقادة لرغبة غامضة في خوض مغامرة يرسمها الآخرون، مثل: صافيناز، وشيميران، والقاشا. ومع أن تغييراً وقع للشخصية الرئيسة في نهاية الأحداث، لكنه لم يكن تغييراً جذريا يكافئ نوع المغامرة، ولهذا يستعين النص بما يمكن الاصطلاح عليه بـ" الوهم المضاعف" أي أن يستفيق الراوي ـ البطل من" الوهم" الأول، ثم يقوم مرة ثانية صحبة صديقته الكلدانية" ليليان" برحلة للتحقّق مما حصل له في المرة الأولى. وفي الحالين نحن بإزاء أوهام سردية مضاعفة غايتها تعميق البنية الدلالية للمغامرة من خلال اختلاق حكاية على خلفية مكان تاريخي يرتحل إليه البطل من بغداد إلى شمال العراق.

تُقدّم الشخصيات بعينيْ الراوي على خلفية مفصلة الأوصاف، وهي ترتبط بالحركة، والبحث، والاكتشاف. والتصريح بمواقفها، ورغباتها، وتقلّباتها بين فكرة الخير والشر، وكل ذلك جعل الرواية نصا حاملا لأطروحة اكتشاف جماعة بشرية خاصة، فالرواية تعتمد تقنية السرد الإطاري الذي تندفع المغامرة السردية من عمقه، ثم البحث في قضية أخلاقية على خلفية جماعة دينية لها طقوسها وتقاليدها الخاصة، دون نسيان علاقاتها بالجماعات الأخرى المجاورة لها.

يقترح السرد الإطاري فكرة المغامرة، ولهذا يظهر مستويان، المستوى الحاضن للمغامرة، ومستوى المغامرة نفسها. يذهب الراوي ـ وهو قارئ نهم لكتب التنجيم، والأبراج، والروحانيات، والتصوف ـ إلى المكتبة البريطانية في بغداد لاستعارة كتاب للسير" كارما" عن أسرار الكف، ومعرفة الطالع، فيلتقي سيدة غامضة من أصول تركية تدعى" صافيناز عبد الرحمن أوغلو" فتقترح عليه أن يذهب إلى مدينة" تل المطران" في شمال غرب الموصل، ليتولى تعليم أطفال بيعة الكلدان الكاثوليك اللغة العربية. وتكتب له توصية موجهة إلى راعي الكنيسة الأب" عيسى اليسوعي" . كان الراوي جنديا سابقا، تقلّب في أعمال كثيرة بعد تسريحه من الجيش، وأخيرا وجد نفسه عاطلا، ومفلسا، فاستغرقته كتب الروحانيات. لقد انزلق إلى الأوهام، ولهذا لا يبدي أية ممانعة، إذ اكتسحه الحضور الجارف للسيدة الغامضة، فأخذ بمقترحها، ومضى عبر التخيل إلى تحقيق مضمونه.

هذا الإطار السردي يرسم احتمال مغامرة تعيد بها الشخصية توازنها المفقود، فتقع تحت التأثير السحري المشع لتلك السيدة الغامضة" لم أستطع الكلام، لقد صمتُّ. . بينما أخذت

هي تدقق في تعبيرات وجهي التي تقلّصت في نظرة حول مقدمة أنفي. أخذت تحدّق بعينيّ مباشرة وبنظرة ثابتة عنيدة وبتركيز عميق، فشعرت بها وقد اقتحمت مراصدي ومصداتي، وانتهت أية حماية ومن أي نوع، إذ إن التشويش كان استحوذ على ذهني كليا، وأصبحت أعوم بفعل تأثيراتها، وهي تتحدر صوبي مثل زئبق بنعومة وسرعة مذهلتين، تستغورني فأحس بجسدها ينفذ مخترقا عيني وينتشر في جسدي انتشار شعاع. لقد كان في صوتها المتغلغل نغمة اليقظة بعد سبات طويل، وبنظرتها التي أدركتها رغما عني نظرة شرسة تربك بقوتها الحيوانية وسلطانها الوحشي أعنف المخلوقات... وما كان لي سوى أن أذعن، فأذعنت لها إذعان من يغمض عينيه منتظرا الموت برقة"(37). ينقاد الراوي لتأثير السيدة، ويستجيب لها بدون وعي. لقد شُوّش عليه، وفقد تماسكه، فاخترقه سحرها، وسرعان ما تختفي السيدة بعد أن ترشده إلى كيفية الوصول إلى تل المطران.

ينتهي السرد الإطاري بأن تتدخل أمينة المكتبة "إيفون نادر" فتضبط للراوي زمن السرد حينما تقترح أن يكون تاريخ إرجاع كتاب السير "كارما" بعد عودته من تل المطران. لكن الراوي لا يعود إلى المكتبة بعد ذلك، ولا يعيد الكتاب، فمغامرة البحث تُقترح لها بداية ولا يمكن رسم طبيعة النهاية،. يعيش الراوي تجربة ذهنية متوهجة "شعرت كأني عبرت الطريق الشاق للنهر السحري الذي لا يتجاوز عرضه قيد أنملة. كان وجهي في المرآة أصفر مريضا مثل قيء متجمد، وروحي مثقلة بأبخرة أرجوانية شبيهة بأبخرة تتصاعد من معدن ذائب، فسمعت صوتا خفيضا غائرا من بعيد، وكلمات غير مفهومة هادرة مدمدمة خلف الستائر المخملية المتموجة التي مرّ بها تيار بارد. لقد شعرت بروحي تتدلى بسكون عميق دون اختلاجة، ومشاعري مزدوجة: الرعب بجماله العاصف، وفيض سعادة روحية كانت تغمرني بمسرات شبيهة بتلك التي نحصل عليها من المركبات المرعبة والخطرة في مدن الملاهي، حيث يساهم الجو شبه الهستيري بخلق ذلك الوهم الدائم ومؤداه أن الذي يحدث هو تحقيق للخيال"(38).

وفي النهاية ينقاد لتنفيذ مضمون الإيحاء "لم أكن قادرا على مواجهة هذه الإرادة التي تدفعني بقوة نحو شيء مرسوم في يدي، وملتصق بها مثل خط التيزاب"(39). يتحقق مضمون المغامرة في جو من الحركة الكابوسية، وهي مغامرة لا يمكن البرهنة عليها "عجزت رغم البلاغة المهيبة التي رويت بها هذه الأحداث عن وضع إطار محكم لتصوراتي، كنت أشعر بأنني افتقر إلى المضمون، وأن ما عشته هو مشروع خداع رهيب، بل هو نهاية لتذبذباتي العميقة"(40).

لم تنجح الشخصية الرئيسة في إعادة التوازن بكامله، كما هو معروف في الآداب السردية، فالذبذبات العميقة تمضي بالشخصية إلى منطقة التوهم والقلق على الرغم من

إصرارها البرهنة على المغامرة الوهمية. نجح السرد الإطاري في رسم صورة شخصية قلقة، هشّة، فيها ملمح من جنون الثقافة، وفضول المجازفة، وتنتهي وظيفة ذلك السرد لتظهر الأطروحة الكامنة في قلب المغامرة، وهي البحث والاكتشاف، فالشخصية الرئيسة تضيء عتمة اجتماعية وثقافية، وتتفاعل مع ذلك، وتكشف عن تحولات قيمية وجمالية، إذ تنخرط بالمجتمع الذي وصلت إليه، ولكنها لا تندمج فيه كما هو الأمر في سائر شخصيات الارتحال.

من الصحيح إن الشخصية الرئيسة لا تحقق أيا مما جاءت من أجله، لكنها بإزاء ذلك تستبدل بالمال رغبة الاكتشاف. وهذه الرغبة تجري درجة من التحوّل لديها، فكلما انزاح حجب الأسرار أمامها انخرطت في أفعال متلاحقة تجعل منها شاهداً ومشاركاً في الأحداث. وعرض الأحداث من منظورها أسبغ عليها رؤى جمالية وثقافية لا صلة لها بمجتمع الرواية إنما بالذوق الجمالي للراوي ـ المؤلف. وتتخلل الرواية أفكار كثيرة، فالشخصية الرئيسة مرآة تنعكس عليها أفعال الشخصيات الأخرى، ولهذا شُغلت بوصف كل ما تمر به مع أن علاقتها العابرة بالأمكنة لا تؤهلها لملاحظته كل تلك التفاصيل وتفسيرها، وهو ما حال، فيما نرى، دون مساعدتها على تمثّل فكرة التحول بصورة كاملة، فانشغالها بوصف الأشياء عطّل عملية كشف الحالات، وباستثناء "القاشا" ارتسم التحول بأقل مما تحتاجه شخصيات شديدة الأهمية مثل "شميران، وفريدة، وتيمور، وجولي، ودانيال، وريزان، وبياتريس".

5. البحث، والإغواء.

وإذا كانت بعض الروايات التي وقفنا عليها اهتمت بالارتحال عبر المكان، فرواية "سمر كلمات" لـ"طالب الرفاعي"[(41)] هي رحلة عبر الزمان، لأن أحداثها كافة تقع قبيل منتصف إحدى الليالي في قلب مدينة الكويت، حيث تتقاطع مسارات شخصياتها في شوارع المدينة دون أن تلتقي، ودون أن تنتهي إلى الأماكن التي قصدتها، فلقد غادرت أماكنها في الحادية عشرة ليلا، وانطلقت في اتجاهات مختلفة، وانتهت أحداث الرواية في الحادية عشرة وسبع وعشرين دقيقة دون أن تصل إلى ما تريد من أهداف، ودون أن تلتقي، فقد التهم ليل المدينة الشخصيات وحكاياتها، وليس من ضابط لإيقاع الأحداث سوى عقارب الساعة، والإشارات الضوئية عند تقاطعات الطرق. وينبغي أن نسأل لماذا تقع أحداث هذه الرواية ليلا بعيدا عن الأنظار حيث المدينة شبه خالية، والناس نيام؟ ولماذا ظلت معظم الوقائع حبيسة في أذهان الشخصيات، والرغبات أسيرة في صدورها، وأعيد استذكارها في أثناء التجوال ليلا في المدينة بواسطة التداعي الحر، أو الاستذكار؟.

من المفيد الإشارة إلى أن كتاب "ألف ليلة وليلة" رويت حكاياته جميعها ليلا، لتبقى سرّاً

لا يباح لأحد سوى الملك. فشهرزاد تعلم أن حكاياتها غير مباحة كونها تتعلق بالمنطقة الاجتماعية المحظورة، والمسكوت عنها، فتصمت قبيل شروق الشمس، وتعلّق الحديث إلى الليلة الموالية؛ لأن المجتمع سيرى في تلك الحكايات سلسلة من الفضائح لا فائدة منها سوى إثارة الغرائز، وإيقاد الشهوات، فهي حكايات "سمر ليلي" للتسلية والترفيه. لم تكن حكايات شهرزاد بريئة، ولا شفافة، إنما هي حكايات نفسية هادفة تمكّنت بها شهرزاد من شفاء الملك شهريار من عصابيته المرضية القائلة بخيانة جنس النساء، ثم قتلهن قبيل بزوغ الشمس، لئلا يتاح لهن مخالطة أحد، فالعذرية دليل الإخلاص، وبافتراعها تنزلق المرأة إلى الخيانة، وعليه ينبغي حمايتها بقتلها قبيل الشروق، فلا ضامن للحفاظ على طهارتها غير الإجهاز عليها عند الفجر.

لم تفلح شهرزاد ـ وهي تقايض الحياة بالسرد ـ في شفاء الملك من عصابيته الهوسية، فحسب، إنما حبّبتْ إليه جنس النساء، وعاشت معه ألف ليلة، وأنجبا ثلاثة أبناء، وفي النهاية شُفي المريض من علته، واعترف بخطئه، وقَبِل شهرزاد زوجة له وأما لأطفاله، وبقيا معا إلى أن جاء هادم اللذات، ومفرق الجماعات. وفي كل ليلة كانت شهرزاد تلازم حكاياتها ملازمة تامة، وتتابع مصائر شخصياتها، كما لازم مؤلف "سمر كلمات" شخصياته وأحداث روايته. وقبيل منتصف الليل تواروا جميعا: المؤلف والشخصيات، وتُرك المتلقون في شوارع الكويت يبحثون عن الهدف من ظهور تلك الشخصيات ومؤلفها ليلا دون أن يحسم أي مما انتدبوا أنفسهم له. فقد بقيت رغباتهم معلّقة في فضاء الليل باعتبارها مجرد رغبات وآمال؛ إذ لا سبيل إلى تحقيقها في ضوء النهار حيث تهيمن الثقافة الأبوية على العلاقات والمصائر.

بحث كتاب "ألف ليلة وليلة" في المنطقة السرية للمجتمع الإسلامي التقليدي في القرون الوسطى، وبالأخص بحث في العلاقة بين الجنسين، وفي ثقافة الإكراه الأبوية إذ تتحول المرأة إلى موضوع للمتعة العابرة، واللذة الجسدية السريعة، وليس المشاركة في الحياة، وهذه موضوعات يستبعدها المجتمع من وعيه، ويستعيدها بتفاصيلها في لاوعيه. يتنكر لها نهارا، ويلتذّ بسماعها ليلا كأسمار خاصة. ولو رويت تلك الأحداث الحميمة تحت الشمس لانفضح أمر من يصغي إليها. لا يقبل المجتمع التقليدي أن يفضح نفسه، فهو يتوهم الصلاح والكمال، وتقاليده هي الرشيدة.

وبالإجمال فلا يمكن عرض أسرار المجتمع التقليدي تحت الضوء، ولهذا اختارت شهرزاد الليل لتكاشف مريضها شهريار بعلله، فكانت تسقيه الترياق الشافي ليلة بعد أخرى، بحكايات اعتبارية، إلى أن أنقذته من نفسه، وحمتْ عذارى المملكة من الفناء. لم تحتمل الثقافة الرسمية حكايات ألف ليلة وليلة، وعدّتها غثة، وباردة، ومخجلة، وفاحشة، وغير

لائقة، وبسرعة وتبرّم مرّ على ذكرها فقط المسعودي وابن النديم، فقد طوتها الثقافة العالمة في زوايا النسيان كيلا تفتضح أسرارها، وتنتهك عيوبها، إذ ينبغي الترفع عمّا هو لصيق بالأبعاد السرية للعلاقة بين الجنسين فذلك أمر وقته الليل، ولا يجوز أن يعرض تحت الضوء.

هذه الفكرة الأساسية هي الحاضنة لأحداث رواية "سمر كلمات" فالرواية تتضمن تشريحا قاسيا لبنية المجتمع الكويتي، وبخاصة العلاقة بين المرأة والرجل، إذ تضع تحت الضوء العلاقات القهرية في المجتمع الذي عصفت به الروح الاستهلاكية، وخدع نفسه على أنه مجتمع سعيد في علاقاته، لكنه متآكل من الداخل بعلاقات قسرية، مهزوزة، لا يفصح أحد عنها، ولا يمكن التصريح بها، لأنها تلطّخ الصورة الخارجية البراقة له، ولهذا فالفضاء الليلي هو الخلفية المناسبة لطرح هذه القضية. تقترح الرواية علاقات موازية غير علاقات الزواج، فقد كشف متن الرواية بكامله أن علاقات الزواج التي قررتها التقاليد الاجتماعية أفضت إلى سوء تفاهم، وسوء شراكة، ونزاع متواصل، وهدر للقيمة الإنسانية. تبدأ العلاقات بصورة طبيعية، وسرعان ما تنتهي نهايات سيئة، كل علاقة شرعية لا تلبث أن تنزلق إلى هاوية خصام، أو قرف، فتصبح قيداً بدل أن تكون شراكة. هذا ما وقع لكل الشخصيات الأساسية في الرواية "سمر، سليمان، عبير، جاسم، طالب، وريم" فكلها شخصيات تهرب من علاقات شرعية، أو تعاني منها، وترنو بأبصارها إلى علاقات موازية تشبع النقص النفسي والجسدي والذهني حيث أخفقت العلاقات الزوجية من تلبيتها، لأنها حولت تلك الذوات الإنسانية إلى رموز وظيفية غايتها الإنجاب والعمل فقط، دون أن يقع اهتمام بالقيم الجوانية للشخصيات التي هدرت رغباتها بذريعة الامتثال للتقاليد والقيم الاجتماعية.

موضوع نقد القيم الأبوية الداعمة للمجتمع التقليدي لم يسمح به بعدُ بصورة علنية في مجتمع الرواية، ولهذا ينبغي أن يقع عرضه ليلا وفي نفوس حبيسة تنخرط في مغامرات فردية لوضع حلول شخصية لمشكلة يتعذّر حلّها أو مناقشتها أو طرحها أمام العموم. وفكرة العلاقات الموازية تستفزّ المجتمع التقليدي الذي يريد أن يطمئن إلى أن أفراده امتثاليون أكثر مما هم فاعلون، فهو يتوهّم دائما إمكانية انفراط العقد المقدس الناظم لأفراده، ولهذا فالنزاع المستشري في صفحات الرواية هو نزاع بين "الفاعلية" و"الامتثالية". وهذا النزاع الذي يستحيل وضع حلّ له ينتهي بالشخصيات إلى إعلان رغبتها في الاستقلال عن ذلك المجتمع الذي يعيد صوغ خيارات أفراده طبقا لتصورات لا تتصف بالكفاءة، ولا توفر الحرية. وفي حال مضت الشخصيات في اختياراتها ينبغي أن تُستبعد، وتُنبذ، وتُعدّ مارقة عن نظام القيم العامة، ولهذا لا تنتهي الرواية إلى تحقيق الفاعلية، إنما تكتفي بتعرية الامتثالية.

لقد رسمت حركة الشخصيات الأساسية ـ وهي التي تمثل المحّرك السردي في الرواية:

سمر، سليمان، طالب، وريم، وجاسم ـ صورة فعل مؤجل، وقرار مرجّأ، وتنتهي الرواية، والشخصيات تتحرك للقاءات خاصة، لكنها لا تلتقي. تُدفع الشخصيات لاتخاذ قراراتها دفعا بسبب إحساسها بعدم الراحة والأمان، وفقدان التوازن في علاقاتها مع الآخرين، وبخاصة العلاقات الزوجية. لم تختر أي من الشخصيات قراراً بحرية كاملة، إنما كان ذلك بسبب آخر، ففي الرواية نجد أنفسنا داخل شبكة معقّدة من الزواجات التي لم تعد تفي بحاجات الشخصيات، والتجارب المريرة، أو الرغبة في التغيير إثر شيوع الملل، تدفع بها إلى مصائر ترجّح أفضلية العلاقات الموازية على العلاقات الرسمية، فالبيوت الزوجية ارتسمت في فضاء الرواية كأنها مصحّات للمرضى مشحونة بالنزاعات اليومية، والمشاكل، والتناحرات، وكل ذلك يحتاج إلى علاج لا يفلح أحد في العثور عليه، ولا يجرؤ أحد على أن يقترحه، ولهذا تلوذ الشخصيات بحلول خارج المؤسسة الزوجية. تهرب من تلك المصحات لتطوف ليلا وحيدة في شوارع المدينة، وتعيد رواية الأحداث لنفسها دون أن يكون هنالك مشارك لها، إلا المتلقّي الذي يقبع خارج أحداث الرواية يتفرج، ويتفاعل، لكنه غير قادر على الانخراط في عالم النص إلا على سبيل استخلاص العبرة من كل ذلك. والبحث عن علاقات موازية يصطدم ببنية اجتماعية رافضة، ولذلك تبقى الرغبة معلّقة في فضاء منتصف الليل حيث لم تزل تلك الشخصيات تجدّ في الوصول إلى أهدافها، ولن تصل في المستقبل القريب.

يظهر المؤلف في سياق الرواية وهو يمثل دور الباحث، والرابط بين الأحداث. يظهر باسمه الصريح في الفصل الأول في ثنايا تداعيات "سمر" لحياتها، وقد طُردت لتوّها من بين أبيها؛ لأنها أعلنت رغبتها بالزواج من طليق أختها، ثم يستأثر بالفصلين الثاني والسادس كاملين، ويُقدمان بصوته ورؤيته السردية، ويتردّد ذكره في الفصل الثالث حيث يحوم طيفه حول الشخصيات في الحديقة، ثم في الفصل التاسع حيث تستعيد "ريم" معرفتها به كاتبا وشخصية في الرواية، فضلا عن حضوره في مشاهد أخرى كثيرة مع "سمر" و"سليمان" بوصفه صديقا لهما.

وفي كل ذلك يقوم المؤلف بالأدوار التي تعدّ من خصائص السرد الكثيف، دوره مؤلفا، وراويا مشاركا، وباحثا، وشخصية من شخصية العالم المتخيل في الرواية التي يكتبها. فحينما يؤلف يفصل نفسه عن الأحداث، ويقوم بوصف كيفية تركيب الرواية، وكيفية خلق الشخصيات، ورسم مسار الأحداث، وحينما يروي يتماهى مع صوت الراوي المشارك في الأحداث، ويعرضها عرضا ذاتيا، وحينما يكون شخصية ينخرط مع الشخصيات الأخرى في علاقات صداقة وعمل وينجذب إلى "سمر" في علاقة عاطفية مشبوبة بالوله، وينتهي بأن يترك أسرته ليلا، مدعيا قضاء أمسية مع أصدقائه، لكنه يسارع للقاء "ريم" إحدى شخصياته لقضاء ليلة خاصة منفردين. وفي ثنايا السرد، وعبر تلك الأدوار الثلاثة يقوم المؤلف ـ الراوي ـ

الشخصية، بكل ما يستطيع لتركيب أحداث الرواية، وتقرير مصائر الشخصيات، وينتهي بأن ينزلق مع شخصياته إلى مصائرها الأخيرة، فيعشق، ويتألم، ويسهر، ويكذب، ويتعايش مع الشخصيات كأنه إحداها، وينفصل عنها ليحدّد علاقاتها، ومن خلال ذلك ينشط في تركيب الرسالة الخاصة بالرواية، أي كشف مأزق الشخصيات ليُدين من خلالها البنية الاجتماعية المغلقة، أو شبه المغلقة، التي تحول دون إقامة علاقات سليمة فيما بينها.

لا تحمل الرواية عظة أخلاقية، إنما تبحث في أعماق شخصياتها عمّا هو مخفيّ ومطمور. والخيط الرابط بين الشخصيات الرئيسة في الرواية هو المؤلف الذي تتعدّد أدواره. ومع أن شخصية "سمر" تبدو وكأنها الرئيسة، وتُخصّص لها ثلاثة فصول، فإن المؤلف والراوي المشارك والباحث هو المستأثر الأول بالعالم التخيلي للرواية، والمتحكّم بالأحداث ومساراتها، فهو ينبثق دون سابق إنذار ليضايق بعض الشخصيات في خلواتها، ويقيم علاقات مع أخرى، ويعشقها، ويكشف ماضيها، وعلاقاتها، كما أنه يتحدّث عن عمله، ونفسه، وأسرته، وكتبه، وتجاربه، وتعوم صورته في فضاء السرد؛ إذ لا يستطيع أن ينفصل عن عالم يقوم بخلقه، إنما يريد أن يعيش فيه مشاركا شخصياته في حياتها. ولهذه الرغبة في الحضور مخاطر كثيرة ظهرت في الرواية، إذ هيمن المؤلف على الشخصيات، فطغى صوته على أصواتها، ومع أن نغمة السرد كانت ذاتية، ولكل شخصية صوتها الخاص، وهي تروي بضمير المتكلم، لكن هيمنة "الراوي العليم" على أفكار الشخصيات وتداعياتها كانت شبه مطلقة، فلم تتمايز شخصيات الرواية بوعيها، ولا بمنظورها لنفسها وللعالم الذي تعيش فيه، وكلها تتحدّث بصوت واحد، فلا تمايز في الوعي، وفي المنظور، وفي اللغة، فخلف الرؤى السردية للشخصيات يقبع الراوي الذي يمثله المؤلف الضمني وهو يدفع بالشخصيات في العالم الافتراضي للرواية وكأنها قطع جامدة تستعيد أحداث كثيرة في زمن قصير متقطع دون أن يظهر اختلاف واضح فيما بينها.

يبدو أن تكثيف زمن السرد إلى سبع وعشرين دقيقة تتوزع على عشرة فصول وكأنه مهارة سردية لم تتوفر من قبل في الرواية العربية، في حدود علمنا، إذ يقع ضغط متن الأحداث وهي تزيد على أربعين سنة من تجارب الشخصيات، وتنوع الأحداث، في زمن قصير جدا، وهذا يكون مفيدا إذا ما أتيح للشخصيات الفرصة لكي تفضي بما تخفيه في دواخلها، فالتداعي الحر، والاستذكار، واستعادة الماضي، والحوار الداخلي، لابد أن يقدّم في سياق يتيح للشخصيات التعبير عن نفسها بصورة كاملة، إذ ليس العبرة في ضغط زمن السرد إنما العبرة بما يتيحه ذلك الزمن للشخصيات من فرص للبوح والاستذكار، وقد ظهر تماسك سردي متقن في الرواية، لكنه حال دون تمكّن الشخصيات من التعبير عن حالها، فالزمن الذي استأثرت به "سمر" في ثلاثة فصول من الرواية هو ثلاث وعشرون دقيقة، وفيها تستعيد،

وهي مطرودة من بيت أبيها، وحائرة في شوارع الكويت بين الاتجاه إلى بيت "جاسم" طليق أختها للزواج منه أو الاتجاه إلى شقة صديقها "سليمان" حيث كانت تتردد لمدة تزيد على عشر سنوات. أقول تستعيد نحو خمس وثلاثين سنة من عمرها خلال تلك الدقائق، فالزمن الضاغط لن يمكّن الشخصية من التعبير عن الجوانب الأساسية في تجربتها، وقل ذلك بالنسبة لـ"طالب" الخارج للقاء "ريم" فقد ضغطت أحداث فصلين في ثماني عشرة دقيقة، فيما لم تستأثر "ريم" بغير سبع دقائق، ويتراوح الزمن الممنوح للشخصيات بين هذين الحدّين، ولكن توازي الأحداث يجعل معظمها يقع في آن واحد.

هذا الضغط المقصود للزمن ـ الذي قد يكون مفيدا في التعبير عن الشدّ النفسي للشخصيات، والبحث في ذلك ـ يجعل القارئ يتساءل إن كان من الممكن، في ظروف طارئة بالنسبة للجميع، أن يهتموا باستعادة ما ظهر في النص من أحداث وذكريات كثيرة ومتنوعة!، فانسياب الزمن وإيقاعاته السريعة تشعرنا به الإشارات الضوئية في شوارع المدينة، وتضبطه عقارب الساعة في السيارات. ولهذا ظهر تماثل في رؤى الشخصيات، وتشابه في أفكارها، إذ لم يتح لها ضيق الوقت الإفضاء بتجاربها ومواقفها بما يجعل رؤاها متباينة ومتفردة، ولكن هذه القضية بذاتها ربما تكون من أهم ما ميز الرواية، فسرعة الزمن جعلت الأحداث مترابطة، ومتوازية.

تهيمن رؤية المؤلف الضمني الذي يتجسّد حضوره المباشر بوصفه كاتبا للنص، وحضوره غير المباشر بوصفه شخصية مشاركة في العالم التخيلي للنص، وقد امتثلت الشخصيات، والوقائع، وترتيب الزمان، ووصف المكان، لرؤيته الشاملة التي تغلغلت في رؤى الشخصيات، وصاغتها صوغا يناسب منظور الراوي الذي يمثله المؤلف الضمني، فتحدثت بلغة واحدة، ونطقت بصيغ شبه متماثلة، ولكن الأهم أنها امتثلت لأطروحة المؤلف الكبرى، وهي نقد بنية المجتمع التقليدي، ولهذا ظهر تنوع محدود جدا في وجهت النظر، فالشخصيات تدور في أفق مغلق، وهي مربوطة بأطروحة المؤلف، وجاءت للتدليل عليها، فكأنها شهود على أزمة اجتماعية محتدمة. ومع أن المؤلف استغرق في استخدام الصيغ الحوارية قياسا بالوسائل السردية الأخرى، لكن البنية الحوارية ـ الفكرية للشخصيات كانت غائبة، وكل هذا مفهوم ومسوّغ في سياق حاضنة اجتماعية لا تقر بالحوارية، ولا تقبل بها. فالرواية من هذه الناحية مدونة رمزية معبرة عن هيمنة صوت أبوي واحد يحول دون ظهور الأصوات الذاتية المتمايزة والمتنوعة، هو صوت المجتمع الذي يعيد صوغ وعي أفراده صوغا يناسب النسق الثقافي المهيمن فيه.

هوامش الفصل السادس

1. في طفولتي، تأليف: تيتز رووكي، ترجمة: طلعت الشايب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة 2002، ص 215
2. جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب: محمد القاضي، وعبدالله صولة، بيت الحكمة قرطاج1992، ص 149
3. إريك إيمانويل شميت، مسيو إبراهيم وزهور القرآن، ترجمة محمد سلماوي، القاهرة دار الشروق، 2005
4. م. ن. ص 15
5. م. ن. ص 19
6. م. ن. ص 23
7. م. ن. ص 29
8. م. ن. ص 46
9. م. ن. ص55
10. م. ن. ص69
11. دان براون، شيفرة دافنتشي، ترجمة سمة محمد عبد ربه، بيروت، الدار العربية للعلوم، 2004
12. م. ن. ص 11
13. أمبرتو إيكو، اسم الوردة، ترجمة أحمد الصمعي، تونس، دار التركي، 1991، ص498 ـ 499
14. صنع الله إبراهيم، أمريكانلي، القاهرة، دار المستقبل العربية، 2004 ط2، ص33 ـ 34
15. م. ن. ص277
16. م. ن. ص167
17. م. ن. ص 262
18. م. ن. ص 337 ـ 338
19. م. ن. ص262
20. م. ن. ص185
21. م. ن. ص 187 ـ 188
22. م. ن. ص 180 ـ 181
23. علاء الأسواني، شيكاجو، القاهرة، دار الشروق، ط4، 2007، ص7
24. م. ن. ص7 ـ 8
25. م. ن. ص27
26. م. ن. ص 45
27. م. ن. ص163
28. م. ن. ص54 ـ 55
29. م. ن. ص55
30. م. ن. ص60
31. م. ن. ص 88

32. م. ن. ص160
33. م. ن. ص109
34. م. ن. ص 434 ـ 435
35. علاء الأسواني، عمارة يعقوبيان، القاهرة، مكتبة مدبولي، 2006
36. شيكاجو، ص381
37. علي بدر، الطريق إلى تل المطران، بيروت، دار رياض الريس للكتب والنشر، 2005، ص16
38. م. ن. ص ـ 23
39. م. ن. ص ـ 29
40. م. ن. ص368
41. طالب الرفاعي، سمر كلمات، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، 2006

الفصل السابع

السرد، والاعتراف، والهوية، وإعادة تعريف الهوية

1. الحقيبة والهوية.

في خريف عام 2006 ألقى الروائي التركي "أورهان باموك" لمناسبة فوزه بجائزة نوبل كلمة بعنوان "حقيبة أبي"[1] حاول فيها رسم هويته الكتابية، وبين فيها صلته الرمزية بأبيه من خلال التركيز على محتويات حقيبة تركها لدى الابن "قبل وفاته بعامين أعطاني أبي حقيبة صغيرة مملوءة بكتاباته، مخطوطاته ويومياته، وعلى طريقته المعتادة في المزاح والسخرية أخبرني أنه يريدني أن أقرأها بعد رحيله، وهو يقصد موته. . كان أبي يبحث عن مكان يضع فيه الحقيبة، يتردّد جيئة وذهاباً مثل رجل يودّ التخلص من عبء يؤلمه. وفي النهاية وضعها بهدوء في زاوية متوارية. كانت لحظة مخجلة لم ينسها أي منا أبداً".

نُسيتْ حقيبة الأب حيث هي، فلا حاجة للابن برؤية ما تحتويه ما دام الأب حياً، فكأن فتح الحقيبة يضمر رغبة في موت الأب، وذلك أمر شائن يصعب قبوله، ويخرّب العلاقة بين الأبوة والبنوّة. لم يفكر الابن بذلك، وربما لم يرغب فيه، فسكت عنه، ولكن "بعد أن توفي والدي، قضيت عدة أيام أمر إلى جانب الحقيبة، أجيء وأذهب دون أن ألمسها". ذكر الابن سببا غير مقنع لترك الحقيبة حيث هي "أول الأسباب التي أبعدتني عن محتويات الحقيبة هو بالطبع خوفي من ألا أعجب بما سأقرأ" لكنه استدرك، وهو على قناعة بأن الآخرين لن يشاركوه في زعمه، فاعترف "كان خوفي الحقيقي، الشيء الحاسم الذي لم أكن أود أن أعرفه أو أكتشفه، هو احتمال أن يكون أبي كاتباً جيداً. لم أستطع فتح حقيبة أبي لأني كنت أخشى ذلك. بل أسوأ من ذلك، لم أستطع أن أعترف بذلك الخوف بيني وبين نفسي. فلو تحقّق خوفي وخرج أدب عظيم من حقيبة أبي، فإنه كان لزاماً عليّ أن أعترف أنه داخل أبي كان يكمن رجل مختلف تماماً. وكان ذلك احتمالاً مرعباً، لأنني حتى مع تقدّمي في العمر كنت أريد لأبي أن يبقى فقط أبي، وليس كاتباً".

لا يريد الابن نظيرا له في الكتابة إنما يريده أبا فحسب. كان الأب رحالة، وشبه مغامر، جعل الأدب في رتبة ثانية بعد الحياة، وهذا سبب كاف لجعله مخيفا بالنسبة للابن الذي

يرى "أن بداية الأدب الحقيقي هي رجل يغلق على نفسه الباب في غرفة مع كتبه" . يعتقد الابن أنه لكي تكون كاتبا ذا شأن فينبغي أن تقبع طوال عمرك بين جدران أربعة تنسج خيوط أسطورة أدبية، ولأن الأب تخطّى تلك الجدران برحلاته إلى الغرب، فيحتمل أن يكون قد ثلم تلك الصفة المجيدة، وهي العزلة التي يراها الابن السبب الوحيد وراء وجود الكاتب.

اعتكف الابن في غرفة مغلقة ليكتب رواياته، فيما كان الأب يسافر من أجل أن يكتب انطباعاته، وملاحظاته، ومذكراته، مودعا إياها في حقيبة مقفلة. لا فرق، في نهاية المطاف، بين الاثنين، فكل منهما يخفي نفسه أو تجاربه في مكان بعيد عن الأنظار، الأول يعيش حياة معلنة، ثم يطمر تفاصيلها في حقيبة يدوية، والثاني يعيش حياة سرية، وينشر تخيلاته على الملأ بكتب مطبوعة. ثمة حامل للتجارب سواء أكان حقيبة أم كتابا، وكما أنه يحتمل ألا تفتح حقيبة الأب، فليس من اللازم أن تُقرأ روايات الابن. لا يريد الابن الاعتراف بخطئه، وهو ينسج رواياته معتكفا، لكنه تجاسر وفضح خطأ الأب "حين أرسلت نظراتي إلى حقيبة أبي، بدا لي أن ذلك هو ما سبب انزعاجي. . أحزنني أن أرى أبي يخبّئ أفكاره العميقة في هذه الحقيبة، أن يتصرف كما لو أن العمل كان ينبغي أن ينجز سرّاً، بعيداً عن أعين المجتمع، والدولة، والناس. ربما أن هذا كان السبب الرئيس خلف شعوري بالغضب من أبي لأنه لم ينظر إلى الأدب بالجدية التي نظرت بها" .

لا يبدو السبب متماسكا، ولا متّسقا، فالابن نفسه كان منزويا في غرفة يعمل على أن يكون كاتبا. حدث كل ذلك والحقيبة مركونة إلى جواره، ولم يجرؤ على فتحها، ثم فجأة اكتشف الأمر "حالما فتحت الحقيبة استعدت رائحة الرحيل فيها، تعرفت على عدد من اليوميات. . كان معظم اليوميات التي أخذتها بيدي ضمن ما كتبه حين تركنا إلى باريس في شبابه. كنت أتمنى أن أعرف ما كتبه أبي وما فكّر فيه حين كان في عمري حينئذٍ. ولم يمض وقت طويل قبل أن أدرك أنني لن أجد شيئاً من ذلك. ما أزعجني أكثر من غيره كان عثوري هنا وهناك في اليوميات على صوت الكتابة لديه. لم يكن ذلك صوت أبي، قلت لنفسي؛ لم يكن صوتا حقيقياً، أو على الأقل لم تكن له صلة بالرجل الذي عرفته أباً. تحت مخاوفي ألا يكون أبي هو أبي عند الكتابة، كان ثمة خوف أعمق: الخوف ألا أكون في أعماقي أصيلاً، ألا أجد شيئاً جيداً في ما كتبه أبي، كل ذلك زاد من مخاوفي أن أكتشف أن أبي وقع تحت تأثير هائل لكتّاب آخرين وأن أهوي نتيجة ذلك في حالة من اليأس التي عانيت منها بشكل سيء حين كنت شاباً، على النحو الذي أثار الأسئلة حول وجودي نفسه، رغبتي في الكتابة وما أنتجته" .

ظن الابن أنه من الخطأ أن يكون امتدادا لأب كاتب وقع تحت تأثير كتّاب آخرين، فهذه سلسلة مزعجة من التأثيرات التي تُخفي موهبة الابتكار، وتعيقها، ولهذا رغب في أن يكون

أبوه أباً فحسب، كي تبدأ الأمور به، أي بالابن. هذا شعور نفسي خطير عالجه من قبل فرويد بطرحه فكرة "قتل الأب" أي عدم امتلاك الهوية الناجزة بوجود تبعية تربط الابن بأبيه. خالج أورهان هذا الشعور، فظل يحوم حول فكرة الأب، وحول الحقيبة المقفلة، فهو لا يريد أن يعترف بقيمة محتوياتها، ولا بأهمية كاتبها. وبعد تردّد أقرب منه للتكاسل فتح الحقيبة "قرأت المخطوطات واليوميات القليلة، فما الذي كتب عنه أبي؟. أتذكر بعض المشاهد القليلة التي رآها من شبابيك الفنادق الباريسية، بعض القصائد، المفارقات، التحليلات".

تحقق ما رغب الابن فيه. هنالك عزوف لا يكافئ حال الترقّب المتصاعدة التي لازمت الابن تجاه الحقيبة، ولأنه خذل بتركة أبيه، وهو ما كان قد رغب فيه، وخان الاتفاق الضمني حول عدم الاطلاع عليها إلا بعد وفاته، فقد وارب في قول الحقيقة، بل كذب "لم أخبره أنني فتحت الحقيبة وحاولت قراءة محتوياتها؛ بدلاً من ذلك نظرت جانباً، ولكنه فهم. تماماً كما فهمت أنه فهم. ولكن كل هذا الفهم وصل إلى أقصى نقطة في ثوان؛ لأن أبي كان إنساناً سعيداً ومرحاً وواثقاً من نفسه، ابتسم لي بالطريقة التي يبتسم دائماً. وأثناء مغادرته البيت كرر الأشياء الحلوة والمشجعة التي كان دائماً يقولها بوصفه أباً".

واضح أن الأب كان أكثر ثقة بنفسه من الابن، إذ غفر الخطأ، وتخطّاه، ولم يجعل فكرة جودة الأدب حاكمة على العلاقة بينه وبين ابنه. لم يرد الابن أن يعثر في الحقيبة إلا على ما كان يتخيله، ويريده، وبذلك تأكد بأنه غير موصول بنسب كتابي ذي شأن، فقد كان أبوه مشروع كاتب لم يحالفه الحظ، أما الابن الذي انكبّ على تنقيح موهبته بصرامة كاملة، فقد تحقق له ما أراد. ربما تكون "حقيبة الأب" كناية عن حافز مضمر رُكن في زوايا مكتبة الابن طويلا، وفي وقت متأخر دفعه الفضول لرؤية ما تحتويه، وربما تكون رمزا لعبء الأبوة التي يتجنّب فتحها كثير من الأبناء إلا بتأفف كيلا يعترفوا بالمدينوية لآبائهم. وربما يضمر الأبناء كراهية لفكرة الاستمرارية عبر فكرة الأبوّة، ويريدون اطّرادها عبر البنوّة. لم يشر أورهان إلى أبنائه، إنما أشار إلى كتبه، ففيها انتسابه اللاحق، ومنها ينبغي أن تبدأ الأشياء المهمة، وفي هذه الحال ينبغي قطع دابر الأبوة.

عبر الكتابة يقيم الروائي حوارا متعدد المستويات مع نفسه، ومع مجتمعه، ومع العالم. ليس له طريقة للحوار مع الذات والآخر إلا من خلال رواياته، ففيها تقبع رؤاه، ومواقفه، وتجاربه، وتأملاته، وتخيلاته، ولا يشفع لأورهان باموك اختزال أسباب الكتابة إلى مواقف شخصية عارضة تتصل بالغضب أو الاسترضاء، أو الرغبات العابرة، أو ملء الفراغ، أو الانخراط في كتيبة المؤلفين، أو إنتاج الكتب، فالكاتب المعاصر صار باحثا عن موقعه في العالم، وموقع الثقافة التي يمثلها، وأورهان باموك نفسه ممن شُغل بهذا الموضوع،

وانخرطت رواياته في الجدل الخاص بهوية تركيا، وهي تعيد تعريف نفسها بين إرث إمبراطوري ثقيل، من جهة، ودولة علمانية تبحث لها عن موقع في خارطة العالم المعاصر، من جهة ثانية، ناهيك عن الصراعات العميقة في بنية المجتمع التركي حول الأقليات، والمعتقدات، والحريات، والهويات، والانتماءات الثقافية.

أرجّح أنه صمت عن السبب الرئيس للكتابة بوصفها حوارا، وبحثا، واعترافا، وإعادة للتعريف بالهوية، فنقّب عن لا شيء في حقيبة فارغة من أجل إبعاد تأثير الأب، واقتراح انتساب بديل. فاقترح هوية كتابية ضمن أفق ثقافي خارج نطاق الأبوّة. هذا مهم جدا على المستوى الأدبي، لكنه شديد الأذى على المستوى الشخصي، فهو الخطوة الأولى في منطقة الاعتراف.

2. مَنْ يجرؤ على الاعتراف؟

جروء أورهان باموك على تقديم اعتراف مزعج كشف فيه معنى الهوية من خلال المكان، أي بالتأكيد على الصلة بين المكان بوصفه فضاء اشتياق مفقود، والسرد باعتباره وسيلة تمثيل لتجربة شخصية، ثم قيّد تجربته بحقيبة أبيه، وبمكتبته، وباسطنبول، إنها هوية تتسع من حقيبة لتنتهي بمدينة، وهذا اعتراف يضمر الانزلاق إلى منطقة وعرة يشيح بوجوههم عنها كثير من الكتاب، فهو عبر الوصف المجازي لحقيبة الأب، أراد أن يطرح قضية أبوة الأدب الغربي، ومركزيته، وموقع الرواية خارج ذلك النطاق، ورسم حدودا لهويته عبر اعتراف كنائي.

يرى كثيرون أن أدب الاعتراف محطّ شبهة، والتباس؛ لأن الجمهور الأدبي لم يتمرّس بعدُ في قبول الحقائق كما هي، وعرض الأخطاء كما وقعت، إنما يرى في جرأة الكاتب على كشف الحقائق سلوكا غير مقبول، وقد أغضب باموك كثيرا من الأتراك حينما تعرّض لهوية بلاده، وقلّب بعض المرويات حول مذابح الأرمن، وأشار للتركة التاريخية الثقيلة التي تلوح في الذاكرة القومية، وتتدخل في تحديد مستقبلها. وهذا النوع من التلقّي الخارجي لأدب الاعتراف يبثّ ذعراً لدى بعض الكتّاب، فيحول دون اقترابهم إلى المنطقة الحساسة التي قد يقع التشهير بهم جرّاء ذلك، ففكرة الاعتراف محاطة بكثير من ضروب الحذر في مجتمعات تقليدية تتخيل أنها بلا أخطاء. وبالاجمال فرغبة الجمهور قد تدفع بعض الكتّاب، أحيانا، إلى اختلاق تاريخ مغاير لبلادهم، ولحياتهم الشخصية، ومصالح بعضهم قد تدفع بهذا السلوك. ويرغب بعضهم الحفاظ على الصورة النمطية في أذهان العموم، وذلك يعمق لديهم حال التكتم على الأخطاء التي اقترفوها، وعدم التعامل معها على أنها أحداث وقعت في سياق مختلف من ناحية زمنية وفكرية.

وهذا التواطؤ بين الطرفين أفضى إلى ظهور أدب يهرب من كشف البطانة الذاتية الحميمية، ويلوذ بالقضايا العامة، فثمة إحجام عن التركيز على البعد الجواني للشخصيات، وذلك البعد هو المادة الأكثر أهمية في أدب الاعتراف، وليس الأحداث الخارجية المشاعة بين الجميع، وقد نهلت الآداب السردية من هذه المنطقة شبه المحرّمة، وبيّنتْ موقع الكاتب في مجتمعه، وهويته، ورؤيته للعالم. ومع ذلك لم يزل أدب الاعتراف يتلقّى إما بوصفه جملة أسرار، أو على أنه مدونة فضائح، فسوء الظن يتربّص بالكتّاب والقرّاء على حدّ سواء، ولا غرابة أن نجد ندرة فيه، لا يقبل البوح بالجوانب الشخصية، ولا بالآراء المخالفة للاجماع العام. والخوف الضمني يعمّق رغبة الصمت لدى الكاتب، فيلجأ إلى تحاشي الوقائع التي يراها غير مقبولة، وهذا يطمر في طياته تزييفا للتاريخ الشخصي، وللتاريخ العام، ويجعل من خداع الذات والآخرين سلوكا مقبولا وشائعا، إذ تتوارى الوقائع المهمة، أو يقع تخطّيها، وكل هذا يتعارض مع وظيفة أدب الاعتراف الذي يستبطن المناطق المخفية من حياة الأشخاص، ثم المجتمعات بعد ذلك.

يضع أدب الاعتراف، ومثاله الأكثر وضوحا السيرة الذاتية، والسيرة الروائية، الكاتب أمام المسؤولية المباشرة لصنّاع الرأي العام، لأن الاعتراف بذاته يقع في المنطقة المتوترة بين رغبة الجمهور في براءة المشاهير، ورغبة هؤلاء في التطهّر مما لحق بهم من أخطاء اقترفوها عن قصد أو غير قصد خلال حياتهم. وهذا التنازع حول الصورة الخارجية والداخلية للكاتب يحول دون الاتفاق على حلٍّ مرضٍ للطرفين، فالجمهور الأدبي يصاب بخيبة أمل حينما يعرض الكاتب اعتراف صريحاً عن حياته، وأفكاره، ومعتقداته؛ لأن الصورة النمطية للكاتب، وكثير منها من نسج الخيال، تخرّب في بعض أجزائها. وهذا تعبير عن رغبة يبديها متلقّون ينتظرون نقاء مطلقا دون أن يفكروا بنقائهم الخاص، وبمقابل ذلك يحرص بعض الكاتب على عدم التنكّر للأخطاء التي انزلقوا إليها في وقت مضى سواء أكانت شخصية أم أيدلوجية، فهم يريدون تنقية صورتهم الجوانية حتى لو اقتضى ذلك البوح بالأسرار الخاصة، وبالأخطاء.

وتتصل هذه القضية بأخرى أكثر أهمية، في سياق البحث في الصلة بين السرد، والاعتراف، والهوية، فالجمهور يضغط التاريخ الشخصي للكاتب في لحظة واحدة، وهي لحظة التعرّف إليه خلال القراءة، فيما الكاتب صيرورة من التحولات التي لا تنتهي، ولا يعاب على المرء الوقوع في الخطأ إنما يعاب عليه نكرانه له، أو عدم تخطّيه، فلا يبنغي الخوف، أو حتى الخجل، من اقتراف الكاتب للخطأ، ولكن يحسب عليه تقبّله، والتعايش معه، فالانزلاق إلى الخطأ أمر تصعب السيطرة عليه بسبب تحول الوعي الخاص بالكاتب من درجة إلى أخرى، وبين مرحلة وأخرى، وصولا إلى ما يصطلح عليه "لوكاش" بـ"الوعي

الأصيل "بنفسه وعالمه، وذلك يتأخر كثيراً، وقد لا يأتي أبداً. وبعبارة أخرى يتعامل الجمهور مع شخص جاهز، فيما يتعامل الكاتب مع ذاته بوصفه شخصاً في حالة تحوّل، وحالة الاعتراف بالنسبة إليه جزء من عملية التحوّل، لكنها حالة تخدش الصورة الرمزية له في المخيال العام.

ليس من المفيد أن يأتي الاعتراف منقطعا عن السياق الحاضن له، وإلا أصبح فضيحة، فالقارئ يبحث عن ذروة، ويهمه أن يتعلق بحادثة مثيرة، أما الكاتب فمشغول بسياق كامل من التحولات الفكرية والجسدية، وهو ما يشكل صيرورة هويته، وحينما يعيد تركيب تاريخ حياته، فمن الطبيعي أن يدرج الأحداث في سياق منظور خاص لنفسه، ولمجتمعه، وللعالم الذي يعيش فيه. ومن الخطأ انتقاء لحظة عابرة، أو حدثاً خاصاً، وتركيز الاهتمام عليها في منأى عن السياق الذي يحتضنها، فذلك انتهاك مقصود يهدف إلى تخريب فكرة الاعتراف، والترويج لغاية معينة توافق أيدلوجيا القارئ الذي يقوم بذلك.

وفي جميع الأحول لابد من الأخذ في الحسبان كيفية استعادة وصف أحداث الماضي، وما هو الموقف منها؟ وكيف جرى إدراجها في الكتابة السردية؟ وفيما إذا كانت تمثل خطأ أخلاقيا؟ وهل أراد الكاتب وصفها كفعل سقط فيه دون وعي أو رغبة، أم أنه استدرج إليه، أم اختاره بقصد. ثم ـ وهذا هو المهم ـ هل جرى تخطّي كل ذلك؟ وما الأثر الذي تركه في حياة الكاتب وأفكاره؟. كتبت كثير من الكتب لتكون مدونة اعترافات، وأخطاء، وانزلاقات، وقليل منها تمسّكت بالهدف الاعتباري للكتابة، وهي أن ما يُكتب، وما يُرغب في استعادته، ينبغي أن يكشف خارطة التحولات الاجتماعية والفكرية والشخصية، وبيان علاقة الكاتب بكل ذلك تأثراً وتأثيراً، وإلا أصبحت الكتابة خداعاً، ثم أخيراً ينبغي أن يُمنح الكاتب الفرصة والمناسبة والحق في تقديم اعترافه في الوقت الذي يراه مناسبا. إن للاعتراف قيمة تفوق كثيرا قيمة الصمت أو التزوير، ولابد أن يمنح المعترفون فرصتهم لقول ما يريدون قوله. وتجنب الخداع، واصطناع التواريخ المزيفة، فإعادة التعريف بالهوية، كائنا ما كانت، يفوق أمر تعريفها الابتدائي.

يتنزّل أدب الاعتراف خارج السياق الرسمي للأدب وللمجتمع، فلم تزل الثقافة العربية تتبرّم منه، ومازالت هذه الفكرة عصية على الفهم العام، وفي كثير من الأحيان يوصم المعترف بأنه الشخص الذي غدر بمجتمعه، وتنكّب له بأن فضّل اختيارا فرديا تاركا الجماعة في وضع خامل خارج منطقة اهتمامه، أو أنه فضح البطانة الخفية المسكوت عنها، فلا يقع استيعاب كامل لاعترافاته. وفي الكتابة الاعترافية يبني الكاتب تاريخا مستعادا لتجربة شخصية، أو مكانا أصبح ذكرى، أو أنه يعيد ترميم عالم في طريقة للزوال، وكل ذلك جريا وراء فكرة المعنى من هذه المغامرة التي اختارها أو دفع إليها. وكما يقول جورج ماي

فالباعث وراء ذلك "حاجة المرء إلى العثور على معنى لحياته المنقضية أو على إعطائها شكلاً مخصوصاً "[2].

يقترن الاعتراف بالهوية، سواء أكانت هوية فردية أم جماعية، فلا يمكن انتزاع الكاتب من الحاضنة الاجتماعية والثقافية التي يشتبك بها؛ ذلك أن أدبه يقوم بمهمة تمثيل تلك الحاضنة، وبيان موقعه فيها، وموضوع الهوية لا يطرح في السرد إلا على خلفية معقدة من الأسئلة الشخصية والجماعية، وتبادل الاستشفافات فيما بينهما. وفي جميع الأحوال، فالكاتب منبثق من سياق ثقافي، وتجد كافة الإشكاليات المثارة في مجتمعه درجة من الحضور في مدونته السردية، ولعل موضوع الهوية، وإعادة تعريفها، يكاد يستأثر باهتمام معظم كتّاب الأقليات أكثر من سواهم؛ لأنه متصل بعلاقاتهم مع الأغلبية، وموقعهم الهش في النسيج الاجتماعي العام، وكل ذلك يتصل بموضوع الاعتراف بتميّز الهوية الصغرى في إطار الهوية الجماعية الكبرى.

3. السرد، والتشرد، والاقتلاع.

حينما يصل القارئ إلى الصفحة الأخيرة من كتاب "عراقي في باريس "لـ"صموئيل شمعون "[3] سيكتشف عمق الارتياب الذي لفّ مصير المؤلف، وهو يسعى لاقتراح معنى لهويته، فقد ارتحل من العراق إلى أميركا، يروم الوصول إلى هوليوود لصنع فيلم عن أبيه الأبكم والأصم "كيكا" ؛ لأنه حلم بأميركا وسيلةً لصوغ ذكرى الأب، ولكن ثمة قطبا آخر اجتذبه، فهو يريد أن يكون ذلك الفيلم بعنوان "الحنين إلى الزمن الانجليزي" ، فعبر الكاميرا الأميركية يتطلع إلى تحويل ذكرى الأب إلى صورة انجليزية. وفي سعيه المحموم لربط الحلم بالذكرى علق صموئيل في منطقة ثالثة هي فرنسا، فانتهى متشرّداً في باريس. وبدل أن يصل إلى أميركا، ويعيد إنتاج حنينه للزمن الإنجليزي في العراق، كتب "عراقي في باريس "وحوّل السيناريو إلى قصة بعنوان "البائع المتجول والسينما" .

من الطريف أن يحلم المرء بمكان يوفر له استعادة مكان آخر، لكنه يسقط في مكان ثالث لم يكن في الحسبان، فالأمر مربك بكل المعايير، ولكن الأكثر إرباكا هو أن يحمل شخص اسم نبي يهودي، ويحلم في أن يكون مخرجا سينمائيا، لكنه ينتهي مشرداً. ولا تخفى المماثلة بين المؤلف وكتابه، فالنص مشرّد، وقد عثر على هويته عبر الترحّل بين النصوص السردية، كما هو كاتبه الذي ترحّل بين الأمكنة، ففكرة الترحّل تشمل حياة الكتاب ومؤلفه، فكلاهما صاغ هوية مترحّلة. ليس الكتاب وصفا لحياة المؤلف فقط، إنما هو أيضاً وصف لكيفية تشكيله، وليس النص وحده خليطا من كتابات متعدّدة تتصل بهويات جزئية، إنما مؤلفه أيضاً خليط من شخصيات كثيرة. إننا أمام مزيج من التنوعات: أزمنة وأمكنة

كثيرة، لغات كثيرة، بلاد كثيرة، ونص تتزاحم مكوناته، فهو ينقض ضمنا فكرة الأبوة في السرد، وفي التأليف، بطريقة مماثلة لما رأينا في موقف أورهان باموك.

تحكم الكتاب فكرة الاقتلاع، اقتلاع النص عن التراث السردي، واقتلاع المؤلف عن العالم الذي يعيش فيه، وبما أننا في مواجهة نص مقتلع هو ومؤلفه، فينبغي أن نترقب شيئا مختلفا. فكرة الاقتلاع مقترنة بأدب المنفى، وأدب المنفى يقوم بمجمله على فكرة الانشقاق عن نسق أيدلوجي مغلق أو شبه مغلق حيث تتبلور فكرة عدم القدرة على الاندماج، وهي فكرة تدفع بأدب المنفى إلى منطقة مغايرة لمنطقة أدب الولاء والامتثال. لكن أيا من هذا لا وجود في كتاب "عراقي في باريس" فنحن لسنا أمام دعاوى أيدلوجية نقضية، وبراهين رفضية، يتبناها منفيّ، إنما أمام مسار صاعد لحلم فردي، يتشبّث به صاحبه، ليحقّق هدفا، تتآكل من حوله أهمية كل الأشياء الأخرى إلا ذلك الحلم. نعم، تتعرض الشخصية لمضايقات كثيرة، وتتعثر في مسعاها، ويُعتدى عليها، وينحرف مسارها، وتشوّه هويتها، لكنها قابضة على جمرتها، ولا تعرض تفسيرا أيدلوجيا مقصودا حال دون حلمها، ونتيجة لكل ما ينطوي عليه النص من تصريحات حول ذلك، يرسخ دلالته النهائية بأنه ليس من أدب المنفى، فالمنفى ليس مكانا نائيا، إنما هو موقف أيدلوجي وأخلاقي.

يشغل المنفيُّ بالحاجة لإعادة التوازن المفقود، فقد اجتثّ من عالم، وحيل بينه وإمكانية العودة إليه ـ كما سنجد أمثلة على ذلك في الرواية اليهودية خلال الفقرات اللاحقة ـ ولهذا يسعى إلى خلق عالمه الخاص الذي يتمكّن فيه من ممارسة الدور والنفوذ الشخصي، ولأنه يصعب عليه ممارسة تلك الحرية في عالم المنفى كونه وافدا وطارئا عليه، فسيقوم بخلق عالمه الذهني الخاص به، ولو عاينا كتاب "عراقي في باريس" في ضوء هذه الفكرة لوجدناه ينقضها، فالشخصية لا تنتسب إلى جماعة متضامنة، وهي ترفض أيدلوجيا الواقع القائم، وغير مشغولة بفكرة إعادة التوازن، إنما هي منجذبة إلى حلم، وساعية خلفه، وغير معنية بغيره، وقد كرّست حياتها من أجله، فتوارت أهمية الأشياء الأخرى.

من الصحيح أن النص تضمن شذرات من التبرّم، وهو يصور الإقصاء الذي تعرضت له الشخصية كونها تنتمي إلى الأقلية الأشورية المسيحية في العراق في وسط إسلامي كثيف، لكنه محكوم بفكرة الحلم، ومشمول بها، وليس بفكرة الرفض والشكوى، وهذا يدخله جزئيا في أدب اليوتوبيا الذي يسعي إلى بلوغ عالم لم يوجد بعد، عالم الصورة الملازم لمخيال المؤلف ـ والشخصية ـ فمن أجل تحقيق هذا الهدف شرع في الترحّل، وقبل بفكرة التشرّد. وفي وقت عمّق الكتاب الفكرة الثانية فإنما ليكشف استحالة التخلّي عن الفكرة الأولى، ولا تني الشخصية تكافح من أجل بلوغ ذلك العالم، ولهذا لا نجد حنينا إلى الماضي، ولا نعثر على شيء من الحسرات والعَبرات، وإنما نلمس دفعا متواصلا صوب

المستقبل، ولو حدث وانكفأت الشخصية، وتراجعت، وانكسرت، لأصبحنا في خضم حكاية تراجيدية حيث يصبح الحاضر سيئا، فينبثق الحنين إلى الماضي الشفاف، فيظهر التعارض بين عالمين وفكرتين، وتبدأ المقارنة، والمفاضلة، وينزلق الكتاب إلى منطقة الحزن والذكرى، ويفقد مفهوم الهوية معناه الثقافي.

لا تنتمي الشخصية المقتلعة في هذا الكتاب إلى مكان، إنما تسعى وراء طيف، ولهذا لم يجر الحديث عن هوية ثابتة للشخصية، كما سنجد في الرواية اليهودية، إنما جرى الحديث عن حالات تخصها، إذ تتغير أسماؤها "جويي، شموئيل، صموئيل، سام، سامي، العراقي الضائع، والآشوري الحزين، والمشرّد، والنحس، والصعلوك الأميركي، وبوليرو، والدوماتشيوتي.. الخ". ويتغير اسم الأب "كيكا، شمعون، الأخرس، الأطرش، الأبكم، الفرّان، السكير.. الخ". وتتغير الأمكنة "العراق، سوريا، لبنان، الأردن، قبرص، مصر، اليمن، فرنسا.. الخ". وتتعدد لغات النص "عربية، آشورية، فرنسية، إنجليزية، ألمانية.. الخ". وتتعدد علامات التواصل "الحوار، الإيماء، الصورة، الإخبار.. الخ". على أن الحلم ظل متماسكا، ولم يتصدّع. وهذا التعدد في التسمية ينتهي بالشخصية إلى شفا المجهولية، فكثرة التسميات والارتحالات وراء صبوة تُسقط الشخصية في هوة العتمة.

في هذا النوع من الكتابة السردية ليس من الحكمة البحث عن مركز، ولا عن حبكة. فلكي تتّسق فكرة الاقتلاع مع فكرة الحلم لابد من تقوية النبض الحالم للشخصية، وعلى هذا فجذوة الحلم لا تنطفئ. ولا حاجة إلى التفكير بقضية الانتماء؛ لأن الشخصية غير متحّولة، وهي ليست في حال صراع مع ذوات أخرى، إنما هي موشور يمرّ من خلاله الآخرون، فتنعكس ضلالهم المضخّمة والشاحبة على خلفية من عدم اليقين، والعبث، واللاجدوى، وربما السقوط في هوّة العدمية، فالرؤية السردية محايدة، والشخصية لم تعلن عن تذمر فكري من التنكيل الذي لحق بها جراء تشردها، فكأنه وقع لغيرها، والصعاب ترتسم كصورة لا عمق لها، وتمر كمشاهد سينمائية دون أن يراد منها استخلاص موقف سوى تحقيق الحلم.

تأسس الحلم في أعماق الشخصية قبل أن تعي شروطه ومستلزماته، فهي تريد الوصول إلى هوليوود لكنها تجهل الوسيلة لتحقيق ذلك، وبمضي السرد تتضاعف الرغبة، وتتضاعف معها الصعاب، والحالم ينتهي إلى عدم التفكير بظفر أيدلوجي لكي يدّعي أنه حقق مبتغاه، لأن فكرة الحالم في أساسها منبثقة من سياق رغبة أكثر مما هي مدفوعة بحاجة. ولهذا فالإمعان في تفصيل حالة التشرد في باريس يراد منها الإبقاء على الجذوة الملتهبة، وليس تبرير الإخفاق. والكتاب يختم دون أن ينتهي سعي الحالم.

لسنا إذن أمام نص مشغول بخبرة مؤلف مجيد لصنعته السردية، فلا ذروات، ولا

خواتم، ولا حبكات، ولا نمو في الأحداث، إنما داخل الإطار السردي للكتاب خليط من نصوص متراصفة، بعضها يقدّم بعضا، وبعضها يوضّح بعضا، ومتنه المكرس لتصوير حالة التشرد يقوم على نصوص نُضّدتْ لتبعثر فكرة التماسك التي نجدها عادة في كتب السرد، فهي لا تعكس نموّاً في الأحداث، ولا تطورا في وعي الشخصية، ولا تبلور موقفا، بل تهدم كل تلك المسلّمات المرافقة للسرود التقليدية، وهذه التقنية السينمائية في السرد ـ والمؤلف شغوف بها ـ تضع المتلقّي أما تقرير يسبب الصدمة، وربما الاقشعرار، والدوار، لجرأته في الاعتراف، ومباشرته، وحيوته، وقدرته على تعميق المفارقة، دون التركيز على تجربة الألم. وهذه المزايا المبتكرة تفكك أهمية العناصر التي يتوقّع القارئ وجودها بأثر من ترسخ معايير التلقّي التقليدي، إنه قد يفاجأ بنص مسطّح لا عمق له، نص وصفي يلهث ليلتقط المسار العابر لشخصية هامشية، لكنه سرعان ما يتقبل ذلك، ويتفاعل معه؛ لأن النص في خلاصته النهائية يريد قلع أي عمق خادع في الكتابة، والعوم على الممكنات، والاحتمالات، والمرئيات، فهذا النص يسهم في تعميق أهمية أدب الصورة، ويندرج في عالم النصوص البصرية.

يغيب العمق الحكائي الذي يقوم على تضافر عناصر البناء الفني من زمان ومكان وأحداث وشخصيات، لأن عناصر السرد متناثرة، وهذا على وجه التحديد هو الذي يرفع مقام النص إلى مكانة أخرى، فكل تقرير وصفي ينبغي عليه أن يتنكّب لشروط السرد التقليدي، ويقترح سرداً جديداً، ولهذا نجد مزجاً بين الإخبار عن شيء ووصفه. لقد ألغى الكتاب العقد الضمني بين المؤلف والقارئ، وحررهما من قيود التلقّي المعروفة، وبكل ذلك استبدل نصا يتأرجح بين أدب اليوتوبيا، وأدب الاعتراف، وأدب الشتات، لكنه نص إخباري متوهج بالقوة، يدور بالقارئ في المدن، والشوارع، والحانات، بسرعة خاطفة، دون أن يعنى بالتفسير والتأويل، ولا يأبه بأية عِبرة، والجزء الأكثر إثارة فيه تلك النبذ النصية المتناثرة التي تصور الشخصية هائمة في أزقة باريس، وطرقاتها، وحاناتها، وفنادقها، ومقابرها، حيث تنبثق الفكاهة والسخرية من خضم متاهة ليلية، وماراثون لا نهائي.

ولعل التحول هو أحد العلامات الفارقة في أدب الاعتراف، ويعدّ الختان في الثقافات الدينية طقس عبور من حال إلى حال أخرى، وهو نوع من إعادة تعريف الهوية، والانتماء إلى جماعة. وفي اليهودية والإسلام يعد الختان انتقالا من النجاسة إلى الطهارة، فيما يؤدي في المسيحية وظيفة معاكسة، لأنه نوع من التدخل في إرادة الخالق، وانتزاع ما أوجده الله في الإنسان. ويوجد تنازع ثقافي حول موضوع الختان لدى كثير من المجتمعات والشعوب. والنظرة إلى الأقلف هي غير النظرة إلى المختون. وفي العربية فإن الفعل "قَلَفَ" يعني نزع،

واقتلع، واجتثّ، فالقلفة إذن علامة بقاء، وثبات، وصاحبها يكاد يكون غفلا وساذجا، وفي الثقافتين الإسلامية واليهودية.

يعدّ الأقلف غير مؤهل للانخراط في الجماعة، وبالقلف يبدأ الانتماء إلى الجماعة الكبرى، فانتزاع القلفة علامة انتماء، وعلى العكس في المسيحية إذ يقتلع المرء من عقيدته باقتلاع تلك الفضلة. تسمى تلك القطعة "القُلفة" و"الغلفة" وتسمى في العبرية "الغُرلة". وكانت فكرة الختان مرتهنة بوعد، فأول من قام بها النبي إبراهيم، الذي ختن نفسه، كما تقول المرويات اليهودية، وهو في التاسعة والتسعين من عمره. ويختلف المسلمون على ذلك العمر، ويجعلونه بين ثمانين ومئة وعشرين سنة، فطبقا للتوراة "سفر التكوين" فإن الرب وعد إبراهيم ونسله بأرض كنعان، وهي "الأرض الموعودة" إنْ بتر غرلته، وغرلة كل ذكرٍ من نسله[4]. اقتلع ابراهيم غرلته بسيف طامعا في وعد الرب كما تؤكد المرويات اليهودية. هذه الفكرة سنجد لها صدى متباعدا في كتاب "عراقي في باريس".

عاشت الشخصية ضمن مجال إسلامي مشبع بقيم الختان بوصفه علامة طهارة، واسم المؤلف يحيل على نبي يهودي، لكنه مسيحي أشوري، وينبغي عليه أن يحافظ على قلفته / غرلته علامة على هوية خاصة في وسط يموج بصراع القيم. لقد كان متصالحا مع نفسه في نطاق الأسرة الضيق، وبخاصة مع الأب الأبكم والأصم. وكانت القلفة/ الغرلة دليل نقاء وانتماء، ولكن بنموّه اكتشف رفضا له في اسمه وغرلته، وحينما رحل إلى سوريا أصبح الاسم دليل تهمة، ولكن القلفة/ الغرلة تدخلت، فاصبحت دليل براءة. بعد هذه المرحلة مرّ بارتحالات سريعة ومتتالية، وفي تونس، وهو في نحو الثلاثين من عمره، ودون أن يقدم تفسيرا لطقس العبور، قرّر ختان نفسه، وكأنه مدفوع بنزوة أو رغبة طارئة. فقد اقتاد صموئيل حلاقا مسلما متحمسا للقيام بذلك، والوعد الذي ينتظره هو الحلم القديم بالوصول إلى أميركا، أرض الأحلام الموعودة بالنسبة له.

سكت الكتاب عن فكرة الوعد الأميركي، ودفع بها إلى الوراء، ولم يكن الختان من أجل أرض موعودة، ولكن الإيحاء لا ينكر عبر المقارنة، إذ على عكس ما وقع لإبراهيم من تقدير لأنه اقتلع غرلته، أصبح ختان صاموئيل موضوعا للسخرية من الأصدقاء، والنساء، فحاول أن يموّه على ذلك مدة من الزمن إلى أن تُشفى جراحته. ومن المفهوم أن هذا جزء من سياسات جلد الذات، فالشخصية التي تنهار قيمة العالم في منظورها، لا تتردد في أن تشمل نفسها بالسخرية، ولم يصمد خارج مجال الهزء شيء إلا الحلم الأميركي المتواري في منطقة خلفية. تُفهم الجراحة بالمعنى العميق، إنها ليس بتر فضلة عضو أتهم صاحبه بأنه إمبريالي بسبب دينه، إنما هي القبول بالاقتلاع من عالم، والاستعداد للضياع في عالم آخر، فهي اللحظة الفاصلة بين الانتماء وعدم الانتماء، واستبدال هوية بهوية.

كانت القلفة/ الغرلة آخر علامة على ارتباط الشخصية بالعالم، وبإزالتها اقتلعت من عالم وجماعة مُعرّفين، ورميت في منطقة المجهولية الجماعية، فلم تعد ترتبط بأية جماعة، إنما لاذت بنفسها وتوغلت في منطقة الحلم الفردي. وكان الصبي صاموئيل قد تلقّى تحذيرا إيمائيا من الأب بأن المختون نجس، ومفتقر لأهلية الانتماء الطبيعي، وبذلك جرى وصم المختونين قاطبة بالنجاسة لأنهم انحرفوا عما قررته الطبيعة من تقليف، لكن الابن لم يلتزم بوصية الأب، فأزال عنه علامة الطهارة الأخلاقية وهو على مشارف الثلاثين، فسقط في المنطقة التي حذّره منها الأب. لقد حاز على النجاسة متعمّداً، وبإزالة تلك "الفضلة" انتهكت عذريته، فلم يعد أعذر، وفارق البراءة، وعاكس قانون الطبيعة، فسقط في المتاهة الكبرى للحياة حيث لا حدود واضحة بين المتناقضات، لأن المتاهة نفسها لا نهاية لها.

تنتمي الشخصية إلى الأقلية الآشورية. وهنالك اعتقاد راسخ أن الآشوريين هم السكان الأصليون للعراق، وكل الأقوام تعتقد أنها تتصل بأصل خالد وعريق، وتؤمن بمرويات خيالية، وهو أمر سنراه واضحا في الرواية التي عالجت موضوع الهوية اليهودية، ولكن المفارقة تلوح حينما تجد شخصية تعتقد أنها عميقة الجذر، نفسها، مقتلعة، ومشردة. لا ينبغي إغفال منطقة العتمة التي تسقط فيها الأقليات وسط ثقافة غالبة لا تتقبلها إلا على مضض، فشأن الأقليات مرتبط بالمتغيرات السياسية والدينية والثقافية. في العهد الملكي العراقي حيث لم تتوهج بعدُ أيدلوجيات الكراهية اعتزّت الأقليات بأصولها، وبتحوّل العراق إلى العهد الجمهوري، وظهور ثقافة الكراهية للغرب الاستعماري، إلا وشملت تلك الثقافة أبناء بعض تلك الأقليات لمشاركتهم المستعمرين في المعتقد الديني، وهو أمر سيظهر بصورة لافتة في حالة اليهود إثر ظهور دولة إسرائيل. يتحوّل الأفراد إلى أنماط، ويصبحون بعامتهم خصوما، وربما أعداء. تختزل ثقافة الكراهية الآخر إلى كتلة صماء، وتعبر عن نفسها كممارسة ضد الأقليات التي تشارك المستعمر بعض معتقداته.

تضيء هذه الخلفية مصير الشخصية، فقد سقط الرصيد الرمزي عنها بسقوط الملكية، وانتهاء حقبة الاستعمار الإنجليزي، وهي معرضة للانتهاك في أية لحظة بعد ذلك، فقد تناثرت الحماية، وأصبحت عارية. كان الأب يخبّئ صورة ملكة بريطانيا في صندوق، ويبالغ في إخفائها إعجابا وحبا، فلكي تعبر عن انتمائك لحقبة انقضت ينبغي أن يكون لك سرّ وعشق، وإلا أصبحت مباحا. تتسمّى الشخصية باسم نبي، لكن ظلال النبوّة في عالم متغير لا توفر لها أية حماية، إنما على العكس تسهم في انتهاكها. في المدرسة نظر إلى صاموئيل بوصفه شخصية غريبة وغير مؤتمنة، وتلك ربما تكون تلك من تحيزات الطفولة، ولكن في سوريا يعتقل بظن أنه جاسوس يعمل لصالح إسرائيل، فالاسم دليل تهمة، أن يكون

اسمك "شموئيل شمعون" فلابد أن تكون يهوديا. يلقى القبض عليه بعد أيام من وصوله إلى دمشق، ويتعرض لتعذيب، ثم استجواب، ثم إطلاق سراح، وتبرئة.

تأتي البراءة من منطقة غير متوقعة على الإطلاق، فالضابط المستجوب يطلب منه التعري كاملا، ولما يجد أنه أقلف، يطلق سراحه. يقتنع الضابط بأنه ليس يهوديا عراقيا وفد إلى سوريا متجسسا لصالح إسرائيل؛ فلا يمكن أن يوجد يهودي بقلفة. ولطالما أكد الأب أن كل مختون نجس، ولكن القلفة في المعتقل السوري أصبحت دليل براءة من تهمة التجسس التي تماثل في الثقافة الدينية المتزمتة تهمة النجاسة. أصبحت الطهارة المسيحية محل تبجيل لأنها دفعت الشبهة عن صاموئيل/شموئيل، لكن تلك الجلدة المتدلية هي الأخرى دليل تهمة في عالم ختن معظم أفراده. فقد رحل بفضلته اللحمية إلى عالم جُرّد منها، وفي تونس قرر ختان نفسه، ربما لتوفير إمكانية الاندماج في عالم رافض للقلفة، وغير معترف بأصحابها، إذ يدعو حلاقا ممارسا للختان ليقوم بذلك "ثم باشر الرجل العجوز بختاني دون بنج، وقد ساعدته في ذلك، ورغم أن العملية كانت مؤلمة جدا، إلا أنني كنت أنظر للرجل وكأنه يقتطع قطعة من جسد شخص آخر وليس من جسدي"(5). أُفعم الحلاق بالسعادة لأنه تمكن للمرة الثانية من إهداء ضال إلى الإسلام. وكانت الأولى ختن فرنسي في الثلاثين "ها إن الله قد أدخل الإيمان إلى قلبك" وأضاف الحلاق، وهو يشعل سيجارة "أنا سعيد لأنك أصبحت مسلما على يدي" لكن صاموئيل، نطق في سياق التندر، دون أن يدرك العواقب "لِمَ لا أكون يهوديا يا حاج، اليهود يختنون أيضا". سبب ذلك انزعاج الحلاق، فطلب أجره، وغادر مستاء، فهمس صاموئيل لنفسه "لقد قطعت العضو المشبوه والامبريالي في جسدي"(6).

ليس من الغريب أن يحصل صاموئيل على موافقة الدخول إلى الأراضي الفرنسية إثر عملية الختان، فبعد أن يئس من الاندماج في عالم المختونين، استجاب له، وامتثل لثقافته، فإذا به يقتلع، ويجد نفسه في عالم ينظر إلى الختان نظرة مختلفة. لا يورد صاموئيل شيئا عن ذلك في فرنسا إلا مرة واحدة لسبب يتصل بالجراحة لا بالقيم الثقافية السائدة، ولكن من المفهوم أنه وجد نفسه في عالم تحكمه المفارقة. إن عالما يفاضل بين أفراده على أساس وجود قطعة لحمية خاملة أو عدم وجودها ليس جديرا بفكرة الانتماء، أو الرفض، إنما الحلم، والعمل على تحقيق رغبة. ولكل ذلك صلة رمزية باقتلاع الشخصية عن عالمها. كانت الشخصية قلفاء وبريئة، وبتحولها إلى مقلوفة فقد اقتلعت، ورميت في مدار التشرد.

4. نزاع الهويات، واعادة تعريفها.

تندرج كتابة صاموئيل شمعون في نمط من الكتابة التي تفضح التهميش عبر السخرية، والفكاهة، ولكنها كتابة كاشفة لموقع الأقليات الدينية والعرقية، وفاضحة للتحيزات التي

تمارسها ثقافة الأغلبية ضد الجماعات الصغيرة، وفي السياق نفسه، وعلى خلفية من التماثل ذاته تقريبا، يقدم رؤوف مسعد كتابة سردية اعترافية هي في عمومها مصممة لنقض تقاليد الكتابة الشائعة في السرد العربي الحديث. أولا، لأنه يجهر بتجاربه الشخصية معترفا بها بجرأة نادرة، ويدرجها في أعماله الكتابية، بلا مواربة، فكتابته مرآة لذاته، ولرؤيته، ولموقعه. وثانيا، لأنه يتقصّد تمزيق البنية التقليدية في السرد الروائي، ويقترح كتابة متشظية لا تحترم أيا قواعد السرد المعروفة. وثالثا، لأنه يتلاعب بالمادة الحكائية، فيجعلها تتأرجح بين حدين غامضين هما التخيل الروائي والتوثيق السيري، وأعماله عبارة عن كولاج يمزج الإعداد المسرحي، بالريبورتاج الصحافي، بالسيرة الذاتية، وبنتف متفرقة من اليوميات الاعترافية، والمذكرات، والتجارب الشخصية، ومعظمها ينهل من حياته الشخصية التي تمرست بالتشرد، والنفي، والترحال. وعلى خلفية هذه الألاعيب السردية المبتكرة والمثيرة للدهشة يتطرق مسعد إلى أوضاع المهمشين، والشاذين، والمضطهدين، ومعظم شخصياته من أصول سودانية تعيش في مصر، ناهيك عن عرض حال الأقليات المضطهدة، ومنها الأقباط في ظل تصاعد التأويلات المغلقة للدين الإسلامي الذي تروج له جماعات دينية تتبنى مواقف متطرفة ضد الأقليات الدينية، وفي كل هذا تتطلع الكتابة عنده إلى إثارة مشكلة الهوية في عالم يموج بنزاع الهويات.

تبدو المادة السردية عند رؤوف مسعد تجميعا وخلطا للغريب والمثير، فهي تقوم على المتناقضات المثيرة، وتستدرج مواقف تخص اليسار المصري على المستوى السياسي، ومصير الأقباط على المستوى الديني، والاستبداد على المستوى الوطني، ثم الفساد والنفاق على المستوى الاجتماعي. ليس الرواية حكاية متخيلة يصمم الروائي حبكتها السردية لإثارة اهتمام القارئ بوصفه متلقيا سلبيا، إنما أصبحت بحثا متعدد المستويات في المشكلات الاجتماعية، والسياسية، والدينية، إلى ذلك لم تعد سلسلة مترابطة من الأحداث المتصاعدة صوب ذروة تحلّ عناصرها الفنية في الخاتمة، إنما مشاهد متداخلة يجري تركيبها بدقة لكشف الجوانب الخفية من الأحداث، وفضح العلاقات السرية بين الشخصيات، ثم زج القارئ ليكون طرفا فاعلا في إنتاج الأحداث نفسها، وتأويلها حسب خبراته ومواقفه ورؤيته للعالم السردي الافتراضي الذي تسبح الشخصيات فيه.

جعل رؤوف مسعد من روايته "مزاج التماسيح" مختبرا لكثير من تلك الأفكار، والتجارب، والخبرات، والاعترافات ـ كما فعل في رواية أخرى له هي "بيضة النعامة" ـ وهو لم يكتف بكتابة رواية، إنما وصف كيفية كتابتها، وتابع ملابسات عملية الكتابة، وما تلاها، بما في ذلك تحول النص إلى دليل اتهام ضده. ولهذا قسّم الكتاب إلى قسمين، قسم أول سمّاه "الكتاب الأول" وفيه تخيّل الكاتب، رواية بعنوان "مزاج التماسيح" هي خليط من

تجارب شخصية، وخواطر، ومذكرات، واعترافات، وتقارير متهكمة مكتوبة باللهجة العامية المصرية، لكنها تقوم على خلفية العنف الديني بين الإسلاميين والأقباط في مصر في العقد الاول من الألفية الثالثة، وهو عنف تطور إلى مواجهات مسلحة بين ميليشيات تابعة لكل طرف، بما أفضى إلى تفكك بناء الدولة المدنية، وظهور دولة عسكرية "الجمهورية العسكرية الديمقراطية" التي تحاول السيطرة على عنف الجماعات المسلحة.

وترد أخبار عن تأسيس الحزب الملكي المنادي بعودة الملكية إلى حكم البلاد، وذكر لجماعة الملثّمين من غلاة الأقباط الساعين للانتقام من الجماعات الإسلامية المتطرفة، ثم ذكر لجماعة فرسان السيدة العذراء، وجماعة فرسان مار جرجس، وجنود المسيح، ومع أن بعض شخصيات هذا القسم حقيقية، وتتصل مباشرة بالكاتب، إلا أن الحبكة العامة لهذا القسم متخيلة وتدور أحداثها في عام2010، علما أن الطبعة الثانية من الرواية نقّحت في أمستردام عام 1998 وصدرت في القاهرة عام 2000، وعليه فإن هذا المتن المتوقّع يبنى على حدس المؤلف لما سيفضي إليه تطور الأحداث قبل أكثر من عشر سنوات على وقوعها، وسيكون للخلط بين الواقعي والتخيلي أثره في القسم الثاني من الكتاب. ويصور هذا القسم حال المؤلف ومصيره خلال الصراعات المحتدمة بسبب الحرب الأهلية الدينية، إذ تصبح مصر مسرحا لتنافس أجهزة المخابرات العالمية، وكل منها يريد أن يرجّح خيارا يتصل بمصلحته، فضلا عن السلطة التي تراقب حياة الأفراد بدقة متناهية، وتحاول ضبط حركتهم عبر المراقبة الدقيقة، وتتسقّط أية معلومة لمعرفة ما يقع في البلاد، وفي ظل هذه الظروف يختفي مخطوط رواية "مزاج التماسيح".

يُسرق المخطوط من طرف صديق للمؤلف متواطئ مع الأجهزة الأمنية بوصفه عميلا لها، فيسلّمه إليها ظنا منه أنه تقرير سري عن الجماعات الدينية المتحاربة، وبالنظر للوضع المتأزم من ناحية أمنية وسياسية، يقع تفسير الرواية على أنها "تقرير سري" حول الأحداث الجارية، وبخاصة أن للكاتب صلة بكل الأحداث المذكورة في روايته، ناهيك عن خلفيته الماركسية، والقبطية. يقع تأويل كل الأحداث المتخيلة في ضوء ما يناظرها من أحداث الواقع، فيلقى القبض على الكاتب بتهمة كونه ضالعا فيما يحدث من فوضى واضطراب في البلاد، وكونه على صلة مباشرة بطرفي النزاع، وعارف بخفاياه، وعبر سلسلة من المغامرات يحاول المؤلف أن ينجو بنفسه، بما في ذلك التنكر بشخصية امرأة سودانية، لكن السلطات تجدّ في البحث عنه، بل وتلاحق كافة الشخصيات التي أدرجها في سياق روايته المتخيلة.

طرحت رواية "مزاج التماسيح" قضيتين مهمتين، فهي من جهة أنذرت بكل ما ستفضي إليه التنازعات الدينية المنفلتة في مصر التي تؤججها جماعات منتفعة سواء أكانت من المسلمين أم الأقباط إلى درجة انتهت فيها مؤسسة الدولة إلى التفكك والاضمحلال، ومن

جهة ثانية رسمت الرواية مصير الأقليات في عالم يموج بنزاع الهويات المفتعلة، كما أنها فضحت الفهم السطحي للأدب حينما تقوم مؤسسة السلطة بتأويل نص روائي متخيل على أنه تقرير أمني خطير عن الجماعات المتحاربة، فتلاحق الكاتب بتهمة ذلك.

حاول مؤلف الرواية والشخصية الرئيسة فيها، أن يضع نفسه خارج الاحتمالين المذكورين في كتابه: الاحتمال المتخيل، والاحتمال الواقعي، وله الحق في ذلك، فالتأويل السطحي الذي لا يقوم على خبرة يخلط بين الاثنين، فليس ثمة فرق من طرف السلطات الأمنية بين الشخصيات المتخيلة التي تشكل متن الرواية في قسمها الأول، وبين الشخصيات الحقيقية التي تشكل قوام القسم الثاني، فينتبذ المؤلف مكاناً يحاول فيه أن يبيّن موقعه من كل ذلك "في جلسته الآن في المقهى يقلّب في ذاكرته حياتين.. وجسدين. ففي الحياة الأولى ـ حياته ـ يتمعّن ما ينتج عن هذا التقلّب، بحذر وحيادية أيضاً. أما في الحياة الثانية، فقد بدأ يعيد تخليقها من حياته. الحياة الثانية ليست حياته بالضبط لكنها حياته أيضاً. الفارق الوحيد بين الحياتين، أنه يستطيع في الثانية أن يفعل ما يريد بها وبمن فيها: أن يمسح، ويضيف، أن يجمّل، ويقبّح، أن يغيّر من الأماكن والأزمنة، ومع ذلك أحس أن الحياتين تنزلقان من يده، خاصة الثانية، التي تحاول أن تتماهى مع حياته هو؛ كأنها تبحث عن شيء مألوف تريد أن تطمئن إليه. هو الآن في منتصف الكتابة، منتصف روايته، روايتان. يعرف المحاذير التي يواجهها كاتب مثله، حينما يخلط بين الخاص بالعام. الحقيقة بالحقيقة الأخرى. الكاتب ـ مثله ـ الذي لم يحترف الكتابة، لكنه يمارسها أيضاً بانتظام، خارج مؤسسة المحترفين، الذين لا يحبونه؛ لأنه يهدّد وجودهم المستقر البليد الساكن، بتهوره ورعونته، وتبوله فوق خطوط التماس المقدسة.. فمنذ قرر أن يكتب هذه الرواية، وأن يمزج بين الحياتين معا، وأن يعيد السيطرة متعمدا على حياته هو، أن "يكتبها" من جديد، اكتشف أنه يستطيع، وبمجهود غير بسيط، أن ينسحب من الحياتين، فيخلق لنفسه حياة ثالثة مؤقتة يتفرج بها ومنها على الحياتين الأخريين"[7].

ناقشت رواية "مزاج التماسيح" موضوع الهوية في مصر على كافة المستويات: هوية المؤلف المهمّش سياسيا، وثقافيا، ودينيا، وهوية الأقباط، وهوية المسلمين، وهوية النظام السياسي، وفضحت التهييج الأيدلوجي الذي أسقط المجتمع المصري تحت سطوة من النفوذ أفضى إلى تمزيق النسيج الوطني، وتحويل المجتمع إلى جماعات متنافرة، والأفراد إلى ذوات مرهقة، وفاقدة لحس الانتماء. وصورت الرواية انسداد الافق أمام المجتمع المصري، وتوقفت على ضروب الكراهية المتبادلة بين أشخاص وجماعات من الأقباط والمسلمين، ففي ظل غياب شراكة وطنية حقيقية ترتمي الجماعات الدينية في هوياتها اللاهوتية الضيفة، وتؤجج تخيلاتها العدائية ضد بعضها. تطلب الجماعات الإسلامية المتشددة استتابة الأقباط،

وتحولهم إلى الإسلام حال تأسيس الدولة الإسلامية أو فرض الجزية عليهم إحياء لتقاليد القرون الوسطى في التعامل مع أهل الذمة، وتتسلل الكراهية إلى المسيحيين، فيشكلون جماعات مسلحة تدافع عنهم باسم المسيح والسيدة العذراء والقديس مار جرجس. كشف النص عن ضروب الكراهية منذ أول صفحة فيه حيث افتتح فضاء السرد على شخصيتين، هما القمّص ملاك عبد المسيح وأخته تفيده عبد المسيح، وكلاهما يخدم المؤمنين في كنيسة "سيدة الآلام" في حي شبرا في القاهرة، وأول ما تقوم به الأخت هو إلغاء مأسورة المياه في المرافق الصحية، وسد فتحتها بالعجين، ووضع أوراق من جرائد قديمة للتنظيف بعد قضاء الحاجة "لأن غسل المؤخرة بعد التبرّز طقس إسلامي لن تدخله إلى بيت القمّص خادم الرب"[8]. وكل كراهية تدفع بكراهية مقابلة، أو تكون نتيجة لها.

لكن هذه الرواية، شأنها في ذلك شأن كتاب "عراقي في باريس" مضت في درجة عالية من الفكاهة، والتهكم، والرؤية السردية فيها لا تجامل، ولا تدّخر سخرية مهما كانت، فهي حرة، ومتفلّتة، ومنطلقة، لا يردعها معتقد، ولا عُرف، ولا أيدلوجيا، ولا تعرف المحاباة، وتتخطّى التكلّف، والتصنّع، فالمؤلف دمج في السياق السردي الناظم لكتابه التواريخ، والتجارب، والأحداث الكبرى، وفضح الأخطاء، وعرّى التناقضات، وعمّق المفارقات، وكشف التحولات الكبرى في بنية المجتمع المصري، وتحوله من مجتمع مدني إلى مجتمع ديني، فشمل بنقده متعصبي الأقباط بالدرجة نفسها التي انتقد بها غلاة المسلمين. ولاح في العالم السردي للرواية خوف مؤداه أن مصر تفقد بمرور الزمن هويتها المدنية، وتنزلق إلى إعادة إنتاج هويات دينية غالية لأنها سقطت تحت طائلة تخيلات جعلت من المجال الاجتماعي موضوعا لاختبار قوة الأيدلوجيا الدينية، فالدين توارى، وتصدّرت الأيدلوجيا الدينية التي بدأت تستجيب لرهانات الهيمنة والسيطرة، فظهر لاهوت عصري جديد مزّق النسيج الاجتماعي بدواعي الامتثال للقيم الدينية. وعلى خلفية كل ذلك ارتسمت قطيعة بين الجماعات المكونة للمجتمع المصري، وأغلق باب الأمل أمامه.

ترددت كلمة "مزاج" كثيرا في صفحات الرواية، وهي تتصل بالرغبة الجسدية، أكثر منها بالحالة النفسية للشخصيات، ففكرة الرواية تقوم على مبدأ "المزاج" وهو مبدأ حسّي مهيمن فيها، إذ تسعى الشخصيات الأساسية لتحقيق المتعة عبر "المزاج" وهو كناية عن "إحليل" التمساح الذي يستخلص منه عنبر يساعد الرجال على استعادة "امتيازهم الذكوري" ومنحهم قدرة جديدة" للحفاظ على مواقعهم في الفراش". ولم تقتصر تجارة "المزاج" على الرجال، إنما "النساء هنّ اللائي كن يقمن بالترويج لهذه التجارة" فيتابعن أخباره المثيولوجية" وينشرن روعة نتائجه، ويتابعن أسواقه الرائجة، التي تتخطى الحواجز المتقاتلة، وأصبحت تجارته لا تعرف أو لا تعترف بحدود جغرافية أو دينية".

و"ظهر"الإحليليون"في وسائل الإعلام المرئية والمكتوبة"يتناظرون ويتجادلون، ونقّبوا الكتب القديمة بحثا عن نصوص تؤيد أقوالهم وتدحض أقوال الجهة المعادية للإحليل التمساحي من أصدقاء البيئة، وحراس الطبيعة" . أما"إحليل التمساح"فسمّته وسائل الإعلام"مزاج التمساح"لعدم إثارة الغضب في الوسط العام"باعتبار أن ذكر الأعضاء التناسلية، للبشر، والحيوان، معصية"(9).

حذّرت الرواية من انفراط العقد المجتمعي لو احتكرت السلطة فئة واحدة، وفرضت تفسيرا واحدا للتاريخ، فالحراك الاجتماعي لا يمكن حبسه في إطار مغلق، ولهذا تتمرد الجماعات على الواقع، ولا تعترف به، وتتبنّى أيدلوجيات متطرفة، وتبتكر فرضيات دينية تتحصّن خلفها للدفاع عن هوياتها المتخيلة، وهذا سوف يفضي إلى صدام مؤكد مع هويات مغايرة تحملها جماعات أخرى، فيندلع تيار العنف الذي يهيمن على المشاعر، والمواقف، والرؤى، فتنهار الأنساق الثقافية الكبرى الحاضنة للجماعات، فتلوذ بهويات ضيقة متصلة إما بعقائدها، أو بمذاهبها، أو بأعراقها، ولا يكاد ينجو أحد من تبنّي فكرة إعادة تعريف هويته على وفق الواقع الجديد.

5. الهوية الملوثة، والنجوع التوراتي.

على أن موضوع الهوية، وإعادة تعريفها، يشكل المحور المركزي في الرواية اليهودية المكتوبة بالعربية، أو التي كتبها روائيون يهود عاشوا في بلدان عربية، وكتبوا عن مجتمعاتها، أقصد بذلك هوية الجماعة اليهودية في بيئة ثقافية عربية ـ إسلامية، ففيها تعوم رغبة هوسية في ذكر التفاصيل على خلفية من الشعور بالاقتلاع، وعدم الاندماج، والبحث عن هوية بديلة، تخطّيا لهوية ملوثة. وهذه ظاهرة ملفتة للنظر، فما هو موقع هذه الأعمال الروائية؟ . وهل تدرج في سياق الرواية العربية، أم الاسرائيلية؟ وهل يمكن تصنيفها استنادا إلى اللغات التي كتبت بها أم الموضوعات التي عالجتها؟ وكيف يمكن زحزحة مفهوم الهوية الكتابية لتستوعب نصوصا كتبت عن عالم اليهود قبل أن تظهر إسرائيل في المنطقة العربية؟ . وهل يمكن تأويل تلك النصوص على أنها مدونة حنين هوسي لحقبة تاريخية انتهت؟ . تأتي الإشارة إلى كل ذلك لأن معظم تلك النصوص السردية عرضت شغفا منقطع النظير بالبيئات الاولى، نجد ذلك واضحا عند سمير نقّاش، ونعيم قطّان، وسامي ميخائيل، وقد اشتبكت تلك الروايات بالمرجعيات الاجتماعية الحاضنة لها على نحو يتعذّر معه فكّ الاشتباك بينهما، فلايمكن تعريفها إلا بتلك المرجعيات.

قدّم نعيم قطّان في كتابه"وداعا بابل"سيرة روائية له في مطلع عمره خلال أربعينيات القرن العشرين، على خلفية تكشف أوضاع الطائفة اليهودية العراقية، فالنص سيرة نشوئية

لجيل من الكتّاب الشباب عاصروا أحداث الحرب العالمية الثانية، وما ترتب عليها من نتائج داخل بغداد. وقد عبّر قطّان ـ كما عبّر سواه من الكتاب اليهود ـ عن الارتباك الذي أفرزته مفاهيم ثابتة للهويات العرقية والدينية والثقافية، وشخصياته الأساسية تتنازعها رؤى مفارقة للجماعة اليهودية، من طرف، وامتثال لتقاليدها وطقوسها وإحساسها بالاقتلاع، وعجزها عن الاندماج، من طرف آخر، فمكثتْ منحبسة في إطار الطائفة، ولم تتعداها إلى طرح هوية مشتركة، بل لم تجرؤ على تخريب حدود سوء التفاهم بين الجماعة الإسلامية الكبرى، والجماعة اليهودية الصغرى، إنما شُغلت بما يمور داخل الجماعة الأخيرة من تطلعات، وما تعرّضت له من مضايقات، وبخاصة أحداث نهب (=الفرهود) ممتلكات بعض يهود العراق في عام1941، والتنكيل ببعضهم، وما تركه ذلك من جرح نازف أدى إلى تقويض صلة اليهود التاريخية بالعراق بوصفه وطنا لجميع الطوائف.

ولم تلبث الرؤية السردية في النص أن فضحت هشاشة العلاقة بين الجماعات الأساسية للمجتمع البغدادي من مسلمين، ومسيحيين، ويهود، لكنها ركزت الاهتمام على المكوّن اليهودي، واقترحت رؤية مأساوية للعالم، وهي رؤية اكتسب شرعيتها من الجماعة اليهودية نفسها، وتماهت معها، وقد عجزت عن بلوغ حالة الافتراق عنها؛ ذلك أن المسلمين ظهروا بوصفهم كتلة صماء لا يؤتمن أمرهم في كل ما يخص اليهود. وحرص النص على اختزالهم إلى بدو لا يردعهم رادع، فرغباتهم العدوانية مكبّلة، وهي بانتظار أية فرصة لتنفلت، وتخرب كل شيء له صلة باليهود، والمثال المعياري لذلك هي أحداث الفرهود.

في البدء طُرحت الهوية اليهودية من خلال اللهجة، أي طريقة نطق اليهودي للعربية. يبدو الأمر مفاجئا أن يتم الأمر بنوع من القصدية، والتصميم، ففيما كانت مجموعة الأصدقاء من الكتّاب تتجادل باللغة العربية في إحدى المقاهي البغدادية حول الطريقة التي ينبغي أن يكتبوا بها نصوصهم الأدبية، هل يجب عليهم محاكاة أسلوب سارويان، وهمنغواي، أم استلهام أسلوب ألف ليلة وليلة، حدث أمر لم يكن بالحسبان "لأول مرة أخذ نسيم يتحدّث باللهجة اليهودية" . كان الحديث يتم من قبل بالعربية، فتعبّر الجماعة عن أفكارها بتلك اللغة، لكن في ذلك المساء طرأ أمر جديد، فبعد أن وصل نسيم متأخراً، وحيّا أصدقاءه بطريقة مسرحية متكلّفة لم يستطع أن يواصل المناقشة بالعربية، إنما دفع باللهجة اليهودية إلى مجال الحوار.

تحدث قطّان عن "اللهجة اليهودية" ولم يشر للعبرية بوصفها لغة اليهود، وبتلك اللهجة قصد العربية المحكية ليهود العراق، وبها يختلفون عن سائر ناطقي العربية في العراق وسواه. قال الراوي "في العراق يكفي حضور مسلم واحد في مجلس ما كي تفرض لهجته نفسها على الجميع. ولكن هل هي لهجة عامية فعلاً؟ لكل طائفة دينية في بغداد طريقتها في

الكلام. وسواء كنا يهوداً أم مسيحيين أم عرباً فكلنا نتكلم العربية. نحن جيران منذ قرون إلا أن اللكنة وبعض المفردات ظلت علامات مميزة وفارقة. . . يكفي أن يفتح أحدنا فمه ليشي بهويته. في كلماتنا محفور شعار أصولنا. نحن يهود أو مسيحيون أو مسلمون من بغداد أو من البصرة أو من الموصل. ولنا لغة مشتركة. . . معين لا ينضب للالتباس والتهكم الشرس. . . وعادة ما يعمد أنصاف الأميين من اليهود إلى ترصيع جملهم بكلمة أو كلمتين من كلام المسلمين حتى وهم يتحدثون فيما بينهم، فذلك يؤكد أن لهم بين المسلمين معارف وعلاقات، وأنهم غير مقتصرين على عشرة اليهود البائسة. أما المسلمون فإنهم لا يقترضون إلا من العربية الفصحى. وليس لهم أي موجب لتسليط حكم سلبي على لهجتهم. بل هم لا يلتجئون إلى لهجات اليهود أو المسيحيين إلا للترفيه عن بعض الضيوف. وتتخذ أية كلمة يهودية خالصة في فم المسلم صبغة مرادفة لكل ما هو مثير للسخرية والازدراء. وإذا لم يقع التفكير في السخرية من اللكنة اليهودية في الأوساط المثقفة والمتحررة، فإنه لا يقع التفكير في استعمالها أصلاً"[(10)].

لوّثتْ لهجة اليهود من طرف لهجة البدو المسلمين، هذا أمر مزعج لليهودي الذي يجد في نفسه عريقا في انتسابه التاريخي للعراق، فيما البدو مجرد جماعة طارئة حديثة العهد فيه. ترد إشارة إلى ذلك أيضاً في رواية "فيكتوريا" لسامي ميخائيل لتعزّز هذه الفكرة التي شُغل بها نعيم قطّان، إذ تستعيد فيكتوريا، الشخصية الرئيسة في رواية ميخائيل، تميزها اللغوي، وما يفصلها عن الجماعات العراقية الأخرى، بوصفها يهودية، وهي تتجه إلى النهر للانتحار "كانت اللغة العربية التي جرت على لسانها لغة حضرية قديمة ورقيقة بخلاف اللهجة الإسلامية البدوية التي قدمت منذ عهد ليس ببعيد من الصحراء إلى الأماكن التي أصبحت خراباً وفقدت خصوبتها. وإذن فقد كان هناك جدار من الشك والجهل والنسيان يفصل فيكتوريا عن هذا الخليط من الشيعة والسنة والأكراد والآشوريين والصابئة والفرس والتركمان الذين اجتازوا وإياها دجلة"[(11)].

لن يبعدنا هذا الاستطراد عن نسيم ورغبته المعلنة في طرح هويته اليهودية من خلال لهجته، فهو يريد صون تلك الهوية بجعل لهجتها وسيلة للتداول يعترف بها الجميع، ولن يقبل أن تكون موضوع انتقاص من أحد الأطراف، فحينما يستخدم المسلم اللهجة اليهودية فإنما ليسخر ويزدري، أي ليمارس انتقاصه لليهود، فلهجة المسلمين تستبعد لهجات الآخرين، وتفرض حضورها، فيتوارون خلف كثافة هذه اللهجة، شاعرين بالاقصاء، والتهميش، وقد جرى التواطؤ على قبول هذه الاستراتيجية اللغوية في المحافل العامة، لكن نسيما بتعمّده النطق بلهجته اليهودية في أثناء الحوار عن الأدب الجديد في العراق، إنما قصد أن يعيد النظر بكل ذلك، وزحزحة المسلّمات، فالشراكة تقتضي مشاركة كاملة في وسائل

التعبير. حول هذا الأمر الخاص بصراع الهويات اللغوية قدّم الراوي الاستدراك الآتي "في مجموعتنا لم نكن يهوداً ولا مسلمين. كنا عراقيين مهمومين بمستقبل بلدنا، وبالتالي، بمستقبل كل منا. على أن المسلمين كانوا يحسون بأنهم عراقيون أكثر من الآخرين. ومهما قلنا لهم "هذه أرضنا ونحن هنا منذ خمسة وعشرين قرناً، وإننا سبقناهم إلى هذا المكان" فإنهم لا يقتنعون. نحن مختلفون. . . هويتنا ملوثة. فليكن. قرر نسيم أن يتحمل مسؤولية اختلافه وأن يفرض الاعتراف بهذا الاختلاف. لم يكن راغباً في الإقناع ولا كان يحاول تقديم براهين. كان يعرض أمراً واقعاً: نحن يهود ولا نخجل من ذلك" [12].

تخيّل الراوي أن ذلك سوف يُحدث صدعا في المجموعة، فمن الصحيح أن الأغلبية تتفاجأ حينما تقترح الأقلية موقفا مغايرا، فالتبعية ترسّخت بفعل الغلبة، لكن صدعا كالذي انتظره لم يقع، إذ قُبلت الخصوصية المقترحة، وهُضم الاختلاف الذي طُرح بغتة أمام الجميع، وكسب نسيم رهانه في نهاية الجلسة "لأول مرة أخذ مسلمون ينصتون إلينا باحترام. صرنا لائقين بلهجتنا متألّقين في ملابسنا الخاصة بنا. أفواهنا أخذت تستعيد أشكالها الحقيقية. تلك الأشكال التي ما انفكت تستعيدها منذ أجيال في حميمية البيوت. كنا نتجلّى من خلال صورة في تناغم تام مع وجوهنا ودون أي نشاز مع تفكيرنا. لم نعد مصبوبين عنوة في قالب جماعي غريب عنا وغير واضح المعالم. كنا هناك في فرادتنا الهشة والمتوهجة. ولم تعد تلك الفرادة علامة إهانة ولا رمز ازدراء. وبكلمات يهودية خالصة أخذنا نضع خططاً لمستقبل الثقافة العراقية. لم نعد مضطرين إلى التخفّي وراء ستائر مساواة وهمية. صارت ملامحنا تخرج من الظل وتتشكّل دون أن تشبه أحداً. كنا هناك بوجوهنا السافرة وقد تم التعرّف عليها والاعتراف بها أخيراً" [13].

قُبلت الشراكة على مستوى الجماعة الأدبية، على أنه ينبغي ألا نتوهم بأنها قُبلت في صورتها النهائية على مستوى المجتمع بكامله، فذلك وقع بين جماعة من الكتّاب الشباب الذين كانوا يتطلعون إلى مغادرة انتماءاتهم الأهلية الضيقة، وقبول بعضهم بعضا، لكنهم سينتهون إلى محاكاة الأغلبية، والانخراط في مروياتها الكبرى عن نفسها وعن غيرها. تعبر الأغلبية عن نفسها بصورة مباشرة، فيما تلوذ الأقلية بطرائق ملتوية. ويختلف رهان التعبير عن النفس عند الأغلبية عما هو عليه عند الأقلية. يريد نسيم أن يتطابق مع هويته اليهودية في محيط إسلامي، وذلك حق مكتسب، لكنه يتسبب في خدوش متواصلة للآخرين، فهو يريد أن يقف معهم على قدم المساواة بوصفه مواطنا وبخصوصية يهودية، لكن الآخرين يريدون تكبيله ضمن يهوديته التي وضعت في موقع أدنى. ولهذا يلازمه نوع من الاستفزاز، وما لا يقبله سواك، فليس من العدل أن تقبله.

كان نسيم كاتبا مسرحيا شابا، شُغل بكبار الكتاب اليونانيين والفرنسيين والإنجليز إلى

درجة أصبح فيها "فريسة لحمّى شبيهة بحمّى نماذجه". وللتعبير عن علاقته بالمسرح كتب مسرحية تراجيدية بملامح معاصرة، وجعل شخصياتها بأسماء هيلينية، فقد أراد أن يوارب بمقاصده، ويدكّ الصعاب بطريقة رمزية، ولكن بسبب عدم وجود مسرح لتحويل النص إلى عرض مسرحي، فقد رغب في نشرها أولا. نوّهتْ إحدى الصحف عن قرب صدور المسرحية في كتاب، وظهر اسم المؤلف "نسيم إبراهيم" بدل "إبراهام". لم يكن التحريف كبيراً على المستوى اللغوي، فالمقصود، كما يقول الراوي، هو "الشيخ نفسه أبو إسحاق وإسماعيل الذي وردت أخباره في التوراة والقرآن"[14]. لكن استئثار إبراهيم باسم إبراهام، ودفعه إلى منطقة النسيان، أحدث ردة فعل قوية عند نسيم الذي أُخذ على حين غرة، فقد أريد بالتحريف أسلمة عائلته "كان يهوديا، وكان يريد أن يظهر إلى القراء كيهودي، ولن يسمح لأحد بأن يحجب وجه إبراهام تحت قناع تنكري لإبراهيم"[15].

التمايز اللغوي الذي يحيل على الهوية الثقافية توارى خلف نزاع رمزي حول الهوية الدينية. لم يقع تفهّم للتغيرات الصرفية في اسم العلم، إنما وقعت خصومة دينية، فأن تنطق الاسم "إبراهيم" فهذا يعني أنك تريد به أبا الأحناف، أي الجذر الأعمق للإسلام، وبمجرد إقرارك بأنه "إبراهام" فإنك تؤمن بالرواية التوراتية القائلة بأنه الأب الشرعي لأنبياء اليهود، وفي هذه الحال، يصبح الإسلام بأجمعه في الهامش، أي ملحقا بأصل يهودي. ارتسم سوء تفاهم عميق بين شخصيات مثقفة حول صيغة صرفية لرجل رجّح وجوده قبل نحو أربعة آلاف سنة، وذلك متصل بمعنى الهوية المغلقة على نفسها. لم تصمد علمانية الشخصيات أمام تلك الرواية سواء كانت قرآنية أم توارتية، فكأن الحاضر بكل ادعاءاته يستسلم لمرويات الماضي التي تكرس سرداً متماسكاً لم يزل يغذّي الحاضر بكل ضروب التعصب والغلو.

يحيل هذا الاختلاف حول الهوية على نوعين من الاندماج/النزاع في المجتمع العراقي خلال تلك الحقبة، اندماج بين النخب الثقافية الحديثة التي تريد تخطّي حبسة طوائفها، وانتماءاتها الدينية والعرقية، من أجل بناء مجتمع حديث تنصهر فيه كافة الأطياف، لكنها تفشل بسبب تصاعد الأيدلوجيات القومية والدينية، والإيمان بالمرويات التأسيسية حول الأديان والعقائد، فهو اندماج يضمر نزاعا مبطّنا تدفع به الأفكار القومية العربية، والأفكار القومية اليهودية، وهو ما أدّى إلى انقسام المجتمع حول تلك الأيدلوجيات وغاياتها، ثم نزاع أشمل وأعمق يتصل هذه المرة بالتشكيلات الكبرى للمجتمع، لأنه يستمد فاعليته من التمايز المبني على سرد خيالي يقول بالتفاضل، ويضمر درجة واضحة من التوجس، والخوف، والكراهية، وقد تفجّر بطريقة بشعة في أحداث النهب في عام1941. وقف قطّان على ذلك في "وداعا بابل" لكنه صاغه بطريقة مباشرة ومختصرة في روايته "فريدة" قائلا "مهما تفانى

اليهود في التعبير عن وطنيتهم، وفي نفي أي ميل للصهيونية، وفي إنكار أي صلة بالصهيونيين القادمين من الغرب، فإنهم يظلون يهوداً، أي مشكوكاً في ولائهم"[16].

يتغذّى سوء الظن من فرضية لها صلة بالرواية التوراتية للتاريخ، إذ تدّعي الجماعة اليهودية أنها عراقية أصلية، وأن العرب طارئون قدموا من الصحراء. وثمة دمج لا يخفى بين تاريخ الجماعة اليهودية وتاريخ العقيدة اليهودية، فطبقا للرواية التاريخية فإن الجماعة اليهودية سُبيت من مملكة"يهوذا"ودمر هيكلها في عام587 ق. ب، واقتيدت إلى بابل في عهد الملك الكلداني نبوخذ نصّر، حيث دوّن الأحبار من الأسرى كتاب التوراة، ثم كُتبت شروحاته الأصلية المتمثلة بالتلمود. وهذا يقصد به ظهور جماعة دينية منفية بلا وطن. بقيت فكرة المنفى قابعة في المخيلة العامة كجزء من فكرة الشتات، وقُبل المنفى بوصفه مكانا مؤقتا، إذ لا بديل له، ولم تكن قد ظهرت إسرائيل بعد. عُرض هذا الأمر بصورة ملتبسة في سياق نزاع الهويات"لا صلة للعرب ببابل. حين فتحوها كنّا سكانها الأصليين. جئنا إلى هنا أسرى. عبيدا لنبوخذ نصّر، إلا أننا انتصرنا على الرغم من هزيمتنا. وعلى هذه الأرض كتبنا التلمود"[17].

عُدّت بابل موطنا يهوديا، فهم سكانها الأصليون، ونظر إلى العرب على أنهم عصبة غازية تدفقت من صحراء شبه الجزيرة، فقد جاءوا حاملين تقاليد الغزو الصحراوي، وعند حدوث أي احتكاك يكشف العربي المسلم عن معدنه البدوي الأصيل: النهب، والسلب، والقتل"مع أول انفراط للقوانين والرقابة يستعيد المسلمون غريزة الذبح"[18]. وهذه الصورة المعتمة لها رديف في رواية"فيكتوريا"ففي سياق الحديث عن بغداد يرد الآتي"بغداد راسخة في مكانها لأكثر من ألف عام. وتلك المدينة الكبيرة التي تطورت عن قرية نائية في أطراف الإمبراطورية الساسانية تدين بالكثير لآباء فيكتوريا (=اليهود). لقد ساهم الأطباء والعلماء والمفكرون والسياسيون والأدباء اليهود مساهمة كبيرة في بلورة الحضارة العربية التي نشأت هناك. لكن أجيالاً من الغزاة والفيضانات والأوبئة والملاحقات والمذابح لم تعمل فقط على إضعاف القوى الروحية للطائفة اليهودية بل وجعلتها تفقد ذاكرتها. وقد انزوى اليهود كذلك في حي ضيق جداً، فولد الكثير منهم وكبروا ثم هرموا وماتوا دون أن يغادروه، تلك الطائفة التي ألف أجدادها التلمود البابلي وطفقت طموحاتهم الآفاق، تقلّصت آفاقها إلى حد كبير"[19].

ارتسمت صورة سلبية للمسلمين بوصفهم غزاة بالطبيعة، وينبغي الحذر منهم. ففي عمق المخيلة اليهودية يترسّخ خوف من المسلمين، ولطالما حذرت الجدّة أبناءها وأحفادها من مغبة الذهاب إلى الأحياء الإسلامية كي لا تقع المخالطة، وحتى زيارتها لبعض الأُسر الإسلامية كانت تتم بكثير من الحذر، والبرود، فكل تفكير بعلاقة مع المسلمين قد يتبعه

توثيق الروابط والصلات، وذلك يعني دخول المسلمين في المنطقة اليهودية، وكانت الجدة حذرة من أن تقابل زياراتها بزيارات مماثلة، فذلك يفضي إلى اندماج غير مرغوب لا تريده هي. وبالمقابل ينظر المسلمون إلى الجماعة اليهودية بريبة معلنة؛ لأنها غير حائزة على سمة المواطنة الكاملة، وكونها، حسب تصورهم، تغلّب الانتماء للعقيدة على الانتماء للوطن، وهي موصومة بالدونية من لدن المسلمين، وغير مؤهلة لأن توضع موضع المساواة معهم. حدّد الموروث الديني المواقع، والرُتب، وقرّر الأدوار، وفي ضوء ذلك بدا الاندماج اليهودي داخل الجماعة الإسلامية متعذرا، في الرواية اليهودية، وإن حصل فهو مصطنع يقوم على فكرة الخداع، لأنه من الباطن نزاع مؤجل سيعبر عن نفسه في ظل أية أزمة.

لا تحوز شخصيات النص استقلالية كاملة فهي رهينة التحيزات الدينية، ولهذا يتعرّض الراوي ونسيم لمضايقات بوصفهما يهوديين في مدرسة إسلامية، فلم يقع هضم الأغيار في ثقافة نهضت على مبدأ الفصل بين الأديان، والمذاهب، والأعراق. ولم يرد ذكر لوجود مسلم في تجمّع يهودي سواء أكان مدرسة أم كنسيا أم منزلا، فيما يتمكن اليهود من التجوال في أماكن المسلمين، مع وجود نوع من الرفض المبطن لهم. وحدهما المبغى والمقهى كانا المجالين اللذين تتشارك فيهما الشخصيات جميعها بغض النظر عن خلفياتها الدينية، فالمومسات، والقوادون، والرّواد من طالبي اللذة، وجلاس المقاهي، يتوغلون في تلك الأماكن، عابرين الحدود الوهمية بين طوائفهم، وغير آبهين بخلفياتهم الدينية والعرقية، فما يعنيهم بالدرجة الأولى هو الاستمتاع، والمناقشات الذهنية.

هذا الموضوع سوف يطوره قطّان في راوية "فريدة" فالمغنية اليهودية الشهيرة تصبح عشيقة لأحد أهم رجالات بغداد، فالمتعة الجسدية لا هوية لها. تتراجع التخيلات الفاسدة إلى الخلف حينما تحضر متع الجسد. في تلك الرواية عرض قطّان مصائر ملتبسة لمجموعة من الشخصيات على خلفية أوضاع مزعزعة للطائفة اليهودية في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين في العراق، فاختيارات الشخصيات حدّده الوضع الهش لليهود في وسط إسلامي متوجّس، وطائفة منكفئة على نفسها. وقد شكّلت أحداث الفرهود اختبارا فاصلا بين المضي في وهم الانتماء للعراق، أم البحث عن وطن بديل حيث ترتسم إسرائيل في الأفق بوصفها وطنا للخلاص النهائي، ففي الأرض "المقدسة" يكمن الوعد الأخير بالطمأنينة والشعور والانتماء، وكل ما سوى ذلك عارض ولا سبيل لاختبار صلابته.

يناجي سليم عبدالله نفسه في نهاية الرواية، وهو يتأهب للرحيل باتجاه إيران "طهران ليست سوى محطة، بضعة أشهر ويغادرها نحو مكان آخر حيث سيكون عليه أن يخترع لنفسه عالما آخر، وحيث سيكون عليه أن يولد من جديد رجلا جديدا. هناك سيتلاشى ماضيه في ماضي شعب بأسره" [20]. ثم أفصح عن حلمه التوراتي، وهو يخاطب عشيقته "فريدة" قبل

وقت قصير من مغادرة بغداد "سنلتقي في بلد جديد نبنيه بأيدينا، سنشيّد لنا بيتا ونعيش حياتنا الجديدة. لن يكون لأحد أن يشهر في وجهنا إصبعه. لن يكون لأحد أن يشعر تجاهنا بالغيرة أو الاحتقار. سنكون أشباها ونظراء وسنتكلم لغة واحدة. اللغة التي سنتعلّمها. وسيكون لكل كلمة المعنى الذي نراه "[21]. وكان الراوي في "وداعا بابل" قد ناجي نفسه بعد زيارة إلى بابل اكتشف فيها أنها هي موطن اليهود إثر سبيهم، فاستعاد رحلة النفي لشعبة اليهودي، كما صورتها المرويات التوراتية "ونحن في طريق العودة، لم أحس برغبة في الأكل ولا في الغناء. كنت في صف المتناومين إلا أني لم أكن نائما. أغمضت عينيّ وأخذت أرى نفسي حافي القدمين، ماشيا على الرمل الحارق، وعلى الظهر حمل ثقيل، إلى جانب إخوتي الأسرى، ونحن نعبر الصحارى والأنهار والسهول دون أن نحني الظهر أو نخفض الرأس. كنا نغمض الجفون على مشهد ذلّنا، مهيئين أنفسنا لنمنح العالم التلمود، ذلك الكنز من الحكمة الأبدية[22].

صورة الإذلال التي تعرض لها اليهود في سبيهم، وجدت لها مكانة في الرواية اليهودية، فمن ذلك ما ورد في رواية "فكتوريا" من خوف كامن في المخيلة اليهودية من سبي جديد، فخلال الحرب العالمية الأولى ذعر اليهود، وخيم عليهم خوف من أن يكونوا ضحايا للحرب، لكن العارفين ببواطن الأمور هدأوا خواطرهم قائلين بأن ميدان الحرب بعيد عن بغداد، فالحرب "تدور رحاها على بعد شاسع أبعد مما يتصور الخيال، ولاخوف من نبوخذ نصر جديد يهدم أسوار بغداد ويسوق يهودها إلى العبودية في المنفى "[23].

وقد أصرّ سليم في رواية "فريدة" على أن يظهر بوصفه ضحية دينية، وتجاهل الأخطاء الشخصية التي سقط فيها، ومن الصعب تخريج هجرته من العراق على أنها نتيجة اضطهاد، فهي وضع حل نهائي لشخص هارب من وجه العدالة. قد يقع خلاف في كونه متورطا في جريمة قتل صديقه اليهودي "ساسون قره غولي" ويحتمل أن يكون ثمة توريط سببه المال، أو مجرد إختلاق تهمة، لكن سيرته الشخصية، وعلاقته بالقتيل، من جهة، وصلته بالمغنية "فريدة" من جهة ثانية، ترجّح أن تلفيق سبب ديني لهروبه، لا يمكن الأخذ به، فلطالما كان شخصية دنيوية، عاشر المومسات، وضارب بالأموال، ثم سقط في سلسلة من الأخطاء، أنقذته منها عشيقته، وتمكنت من تهريبه من السجن بعد حكم بالمؤبد، وإيوائه في منزل عشيقها جواد هاشم مدير شرطة بغداد لمدة طويلة، وهيأت له الفرصة ليعيش بعيدا عن الأنظار، وقد تنكّر بأزياء النساء لممارسة حياته في قلب بغداد، وطاف أزقتها متخفيا، وهو ما سهل له أمر الهرب إلى طهران تجنبا لإلقاء القبض عليه. فكيف تلتصق بتأملاته ومناجاته أسباب أخرى للهجرة؟.

قضية إنتاج هوية زائفة لسليم بوصفه يهوديا مضطهدا على خلفية من أوضاع قلقة ليهود

العراق أمر لا تدعمه أسباب سردية متينة في النص، فقد كان خروجه أقرب ما يكون إلى عملية تهريب قامت بها عصابة غامضة. وبعبارة أخرى إذا كانت المنظمات الصهيونية الناشطة في الوسط اليهودي قد دفعت كثيرا من اليهود الساخطين نتيجة التميز الديني في العراق بسبب تصاعد الأيدلوجيات القومية والوطنية، للهجرة إلى "أرض الميعاد" وهو ما أشارت إليه روايتا قطان بصورة واضحة، فإن سليم عبدالله لم يكن يندرج ضمن هؤلاء، فهو لم يكن حاملا للرسالة اليهودية التي تقتضي تضحية، إنما هو رجل مغامر سقط في هفوات دنيوية، وليس من العدل أن يبحث عن تخريج يهودي لقضيته. فكل الشخصيات اليهودية المجاورة له في العالم السردي الافتراضي للرواية ـ وبخاصة "فريدة" و"ساسون" ـ تمكنوا من شق طريقهم في الحياة، وسط مصاعب عامة تماثل من يواجهه غيرهم، وإذا كان ساسون قد ذبح في مسلخ اللحم، وأصبحت "فريدة" أشهر مغنية في العراق، فذلك إنما لأن السرد رصد المسار الشخصي لمصائرهم، أما سليم فقد جاءت نهايته ملفقة.

تنجرف شخصيات نعيم قطان في تيار الحياة البغدادية، وتلامس روح النزاع الكامن بين الطوائف والأقليات، ويدّعي بعضها أنه منخرط في المشروع الوطني العابر للانتماءات الدينية والعرقية، لكنها تنتهي منحبسة في هويتها الدينية الضيقة، ويظهر المسلمون بدوا أشرارا اكتسحوا المجال العام، وسيطروا عليه، ففريدة تتوجس من جواد هاشم كونها يهودية، فيما لم يبادلها الخوف نفسه، ومع أنه منحها ثقته، وخصّها بمنزل كبير، وخدم، فإنها استغلت ثقته لتوريط حرسه وأتباعه في تهريب عشيقها سليم من السجن، ونقله إلى البيت الذي خصّصه لها دون أن تفكر بالتبعات المترتبة على ذلك لو كشف أمره. لقد جرى استغفال مدير الشرطة، فأوى في بيته من حيث لا يعلم، متهما هاربا من السجن، وورّط حرسه في أمر تهريب متهم، وأُجبر خدمه على طمس السر، وإخفائه عنه داخل بيته. وهو أمر له ما يناظره في "وداعا بابل" فنسيم، والراوي، ينخرطان في علاقة متوازنة مع الجماعة الإسلامية من أصدقائهما، ولا يظهر أن مسلما ينوي سوءا بهما، ومع ذلك ظل توجسهما قائما. وفي الروايتين تستعاد أحداث النهب على أنها رفض لجماعة غريبة، فتلك حادثة بصمتْ في الأفق خطراً ماحقا، وصار ينبغي على كل يهودي أن يفكر بالهجرة، فالهوية اليهودية غير معرّفة إلا بوصفها مصدرا لعدم الثقة، وفي ضوء هذا التأويل يشعر اليهودي بدونيته، وبأنه غير مقبول.

لم تكن الجماعة الإسلامية بريئة من استشراء ثقافة الكراهية في أوساطها وفي علاقاتها بأصحاب الأديان الأخرى، لكن انكفاء الجماعة اليهودية على نفسها في أحياء خاصة، رسخ في المخيال الجماعي بأنها تشكيل هش في علاقته بالآخرين، وإقرار بعدم الرغبة للانتماء إلى الجماعات الكبرى، بغية الحفاظ على الهوية اليهودية، ففكرة "الغيتو" تقليد ملازم للأخلاقيات اليهودية؛ لأن الجماعة موعودة بأرض أخرى طبقا لرواية التوراة، ويزداد الأمر

تعقيدا، بالنسبة للعرب، حينما يدركون أنها تتطلع إلى إقامة وطن قومي على حساب جماعة عربية من السكان الأصليين، فيقع صدام بين المرويات يغذّي سوء التفاهم بمزيد من الشكوك، وذلك يؤدي إلى توتر دائم في العلاقات. يشعر اليهودي بأنه مقتلع، وقد أجبر على العيش في منفى مؤقت، لكنه موعود من الرب بتصحيح الخطأ في يوم ما، والعودة إلى الوطن، فيما يرى المسلم بأن الأخذ بهذا الوعد سيؤدي إلى اقتلاع جماعة عربية من فلسطين.

6. السرد والذاكرة: هوية التابع.

تلازم الراوي فكرة الاقتلاع، وهشاشة الانتماء، فيتزامن بحثه عن الهوية الدينية، مع بحث موازٍ عن الهوية الثقافية، ثم الهوية الجسدية، فهو يتطلع إلى استكمال مكونات هويته كلها، لكنه يتعثر في مساره الصاعد شأن أي شاب يمر بالحقبة الرومانسية، وتكوين الذات، إذ ينزلق إلى مناطق الدهشة الدائمة، والاكتشافات الشخصية المحمومة سواء كان ذلك على المستوى الثقافي أو الجسدي، فما يشغله هو الكتب والنساء. كان قد بدأ يتعلم الفرنسية كجزء من المقرر الدراسي في مدرسة "الإليانس" وهي مدرسة علمانية أسستها الإرسالية اليهودية الفرنسية لتعليم اللغات، والعلوم الدنيوية، فتعرّف إلى هوغو، ولامارتين، والفريد دي موسيه، ثم درس حكايات لافونتين، لكنه تخطّى كل ذلك وقرأ لأراغون، وأندريه جيد، ومالرو، وتخيل ألا أحد سواه في بغداد يعرف الكتّاب الفرنسيين المعاصرين في أربعينيات القرن العشرين. عشق بشغف كبير أراغون، وبسببه "بدت لي فرنسا أرضا مختارة لم أشك لحظة واحدة في أنها المكان الذي تتحقق فيه الرغبات كلها ويشبع فيها كل ظمأ مهما بلغ من الحدة" [(24)].

كانت فرنسا، خلال الحرب العالمية الثانية، تعيش نزاعا بين حكومة فيشي التي أقامها الاحتلال الألماني، وحكومة فرنسا الحرة بقيادة ديغول التي تمكنت من السيطرة على لبنان وسوريا، فجاء لاختبار الطلبة اليهود في بغداد معلمون أرسلتهم سلطات فرنسا الحرة. طُلب من التلاميذ في موضوع الإنشاء أن يشرحوا معنى لبيت شعري قاله الفريد دي موسيه تغنّى فيه بالعذاب والألم، لكن الراوي استغل ذلك فعرّج على ذكر جيد، ومالرو، وبما أنه تخوّف من ألا يكون الممتحن قد سمع بهذين الكاتبين، فقد ذكر من باب الحيطة لقبا أمام كل منهما "الكاتب الفرنسي المعاصر المعروف".

أما في درس المحفوظات فطُلب تدوين ثلاث قصائد من الشعر الفرنسي، فكتب هو قصيدتين لأراغون، وبودلير، ولسدّ الذريعة خطّ نصا من خرافات لافونتين. أراد بذلك أن يزحزح موقعه، ويلفت النظر إليه، وينخرط في مغامرة غير مضمونة، فربما يكون الممتحن

من أنصار القدماء، فيقع هو في المحذور، وربما يكون سمع بأراغون أو مالرو، فيكون قد ربح المغامرة. خيم عليه قلق كامل، وحينما التقى الممتحن، وتأكد بأنه فرنسي حقيقي، وصف حاله كالآتي "ظللت أنظر إلى ممتحني بلهفة شديدة. كان أول فرنسي حقيقي أراه بلحمه وعظمه. هذا الرجل ينتمي إلى جنس موليير وبودلير. كنت أرى له قدرات سحرية هائلة وأكاد أوقن بأنه ليس مثلنا إطلاقا"[(25)]. حينما يشعر المرء بأنه مقتلع، يفقد توازنه، ويجد في رغباته نوعا من الخلاص النهائي لمصيره، بدا له المعلم الفرنسي كائنا جاء عبر الأثير. وفي الامتحان الشفوي طُلب إليه شرح قصيدة بودلير، فتلعثم، ولم تسعفه ذخيرته من استحضار المرجعية التي عبّر بودلير عنها في قصيدته، فتطوّع المعلم وشرح له مقاصد الشاعر، فغمره شعور مفاجئ "اكتشفت من خلال حديثه أن فرنسا تحتوي على آلاف التفاصيل الملموسة وأن لها حياة يومية وتقاليد دينية كنت أجهل عنها كل شيء، ولم يكن وفي وسع أي كتاب أن يجعلني أعرفها"[(26)].

فضحت شروحات الأستاذ جهل التلميذ "صدمت باتساع معلومات ذلك الشاب الفرنسي البسيطة والحقيقية التي جعلتني أتعرّف على مدى جهلي. في بغداد، وفي مجال الفرنسية الذي لم يكن لي فيه معارضون كثر لقلة المطلعين عليه، كدت أتصوّر أني أصبحت حقا مرجعا لا يعلى عليه. كنت متربعا على عرش معرفةٍ اتضح أنها موهومة. فجأة تداعت ثقتي في نفسي دفعة واحدة. أثبت لي الفرنسي بالدليل المفحم أنه لا يكفي أن نعرف أسماء بعض الكتاب ولا حتى أن نقرأ بعض كتبهم"[(27)].

لا يخفى التوازي بين هوية متوهمة وهوية حقيقية؛ فقد الطالب توازنه، إذ تعرض لطعنة من المعلم الذي كشف له كل ما تضمره قصيدة بودلير، وباختصار فقد فضح إدّعاء تبجّح به مع نفسه، ولكن الفتى الذي تراجع تحت ضغط جهله بالمرجعية الشعرية لصاحب "أزهار الشر" تقدم ثانية تحت إحساس خادع بأنه أعرف من المعلم بأراغون "لا شك أنه لم يسمع حتى بوجود مواطن له يحمل هذا الاسم". ولو كان المعلم قد سمع بهذا الشاعر، فلا بد أن يكون قد "أعجب بتكريمي لأحد منشدي فرنسا الحرة التي ينتمي إليها" فقد كان أراغون من أنصار المقاومة الفرنسية ضد النازيين. بدا الممتحن الفرنسي وكأنه لم يهتم بصاحب "عيون إلزا" فلما وضع الطالب القصيدة تحت نظر الأستاذ بزهو، اكتفى الأخير بأن قال إنها "قصيدة جميلة". حاول الطالب دفع أستاذه إلى منطقة حرجة معتقدا أنه بجوابه السريع ربما يكون يجهل الشاعر، فطرح سؤاله بصيغة الإيجاب "تعني أنك سمعت به". وجاء الجواب صاعقا خرّب كل شيء "طبعا إنه أحد أصدقائي".

اضطرب الطالب، وأصيب بالدوار، وهزته المفاجأة، فها هو بجوار شخص يعرف أراغون مباشرة "لم يعد الشخص الواقف أمامي ممتحنا ولا فرنسيا. كان أحد المختارين الذي

ينتمون إلى جنس العظماء ويعيشون إلى جانب الآلهة والأنبياء"[28]. ومضي مسحورا بتبعيته "نسيت الامتحان والقصائد وأراغون نفسه. كنت في حضرة ممثل حيّ عن تلك المملكة السحرية التي ينتمي إليها أصحاب أروع الأسماء التي تتصدر الكتب الفرنسية. أصبح ذلك الحضور حقيقة ملموسة. لم أعد مجرد منصت إلى تلك الأصوات القادمة من بعيد ناشرة المعرفة والحكمة. ها هي تلك الأصوات الجبارة لرجال حقيقيين تصلني عن طريق هذا الخيط المضيء"[29]. ولما طلب إليه الأستاذ مرافقته إلى الفندق"فجأة خيل لي أن بغداد تنفجر بألف بريق جديد. اتخذ هذا القادم من عالم مخفي في بطون الكتب في نظري هيئة كائن هوائي، نوراني، لم أعد قادرا حتى على رؤيته بالعين المجردة. أحاطت به هالة من صنع انفعالي الشديد"[30].

تطلع الشاب للعثور على هويته الشخصية في ثقافة أخرى، ومكان آخر، غزاه السحر الفرنسي، فتخلخلت علاقته بالمكان وباللغة، وخيمت عليه آمال الصبا في أن يجد ذاته في مكان آخر. إن عجزه عن العثور على نفسه في بغداد المضطربة بصراع الهويات دفع به للبحث عن مكان بديل، لكن ذلك لم يكن منقطعا عن جانب آخر كان يتفاعل في أعماقه، إذ ينمو لديه اهتمام بالكتابة القصصية، ويفوز بجائزة، ثم يشرع في إرسال نصوصه إلى الصحف، فلا يجيبه أحد، وقبل أن يستسلم لليأس يصله خطاب من رئيس تحرير إحدى المجلات يطلب إليه زيارته. تلك بارقة أمل أحدثت فيه خضة، تماثل ما ستكون عليه خضة الفرنسي، وكل ما شغل به، وهو على عتبة الاعتراف الأدبي، أنه كان صغيرا، ومجرد مراهق بسروال قصير، فلكي يعترف به فلا أن يكون كبيرا، ولا يسمح ليهودي مراهق من ارتداء بنطال، إلى كل ذلك فإنه يخفي عن أهله الأمر، كي لا يكون مثار سخرية.

وفي الموعد المحدد، يغادر المدرسة، ويتجه إلى مبنى المجلة، وهي دار عتيقة يسكنها رئيس التحرير، وهو كاتب مشهور، وخلال الطريق يمرّ بحي البغاء، ويرى الماخور، فيستثار، ويتلوى جسده بالرغبة المؤجلة. ليس ما يحتاج إليه فقط اعتراف أدبي، بل هو بحاجة أيضاً إلى اعتراف جسدي، ولا يمكن له أن يبلغ المكانة الأولى، إن لم يمر بالتجربة الثانية، فيتزاحم في داخله أمران، رغبته في أن يعترف به كاتبا، ورغبة جسده المكبوتة لأن تخوض تجربة جنسية"صرت على مقربة من الحي الذي يوجد فيه الماخور. ودون أن أشعر قللت من سرعتي وقد غلبني الفضول. أمام مكان التيه والضياع ذاك كانت فحولتي الناشئة تنسيني المخاوف والمحاذير. النساء هنا يتمتعن بكل ما يمكن أن يحلم به المرء. ليس عليّ سوى أن أعبر الشارع. إنهن جاهزات للاستعمال، لا ينتمين إلى عالم الأحلام والخيال. ولكن هل أجرؤ على اجتياز العتبة؟"[31]. يسقط في منطقة الحيرة، والارتباك، فهو يريد طقسا شخصيا للعبور قبل الاعتراف به أديبا. وضعته الرغبة أمام سؤال جوهري مفاده البحث

عن اعتراف جسدي، فذلك يؤهله للاعتراف الثقافي، ولما خانته شجاعته الطرية، راح يبحث عن عذر لفشله، إنه السروال القصير الذي فضح عمره. لقد مرّ بجوار الحقيقة العظمى، لكنه انعطف هاربا من التعرف إليها، فانفلت مسرعا وخائفا من أن يضبط بخواطره المحرمة.

تتوازى في كتاب"وداعا بابل"هويتان ملتبستان، هوية الراوي، وهوية طائفته اليهودية، وكلتاهما مرتهنتان بوعد، ومنجرفتان إلى مصير غامض، لا تعثر الطائفة على أي نوع من الطمأنينة على نفسها في بلد يعاد فيه تعريف الهويات، ولا يجد الراوي أنه قادر على العثور على نفسه لا في المكان، ولا في اللغة، ولا في المجال العام، وباستثناء المبغى والمقهى، فهو بانتظار سبي جديد كما سبي أجداده، سوف يختار فرنسا بوصفه فردا، لكن جماعته سيعاد أمر ترحيلها مرة أخرى، ويحتمل أن يتحقّق الوعد التوراتي في الوصول إلى أرض الميعاد. هذه الدائرة من الارتحال الدائم العابر للأزمنة والأمكنة نجد لها مثالا باهراً في شخصية "شلومو"التي تمثل المركز الجاذب لكل شيء في رواية"شلومو الكردي وأنا والزمن"لسمير نقّاش.

7. محاولة لاسترضاء الله.

تثير رواية نقّاش، مثل روايتي قطّان، جملة من الأسئلة المتصلة بهوية اليهودي الذي كلما توهم أنه وجد ملاذا في بلد ما إلا واقتلع من جديد، فكأن ثمة سخطا ربانيا لا يزول إلا بعودته إلى أرض الميعاد، لكنها تختلف عما يقترحه قطّان من حلول، فالشخصية الرئيسة فيها تواجه بالدين والمال شعورا مترسخا بالهشاشة. وتتشكل ملامح اليهودي التقليدي المُساكن للأغلبية الإسلامية الذي يتنازعه انتماءان، انتماء خاص لطائفة دينية، وانتماء عام لثقافة كبرى، فشلومو بن يهوذا كتّاني الكردي، تلازمه الطقوس اليهودية، وأدراج التوراة، وصرر المال، حيثما كان، ولا ينفك يحمل معه كتاب الصلوات، وشال الصلاة (=الطاليت) ثم الحزامين الجلديين اللذين إعتاد المؤمنون من اليهود على لفهما حول رؤوسهم وأذرعهم في أثناء الصلاة (=التفيلين) وهو شديد الحرص على تناول اللحم الحلال (=الكاشير) وكل ذلك من التقاليد التي ترسخت خلال العصور الوسطى، وأصبحت جزءا من الهوية الدينية اليهودية، ويعاد تمثيلها في هذه الرواية بوصفها جزءا من هوية اليهودي.

لا يخفى التماثل بين شلومو، وبين المؤلف، فهما يعرضان رؤية مأساوية حول الاقتلاع، والتشرد، فكما أن سمير نقّاش عاش في العراق، وإيران، والهند، وإسرائيل، ثم بريطانيا، فإن بطل روايته يُدفع إلى خوض تجربة مناظرة في عالم سردي افتراضي يغطي هذه الأمكنة، باستثناء الأخير. فالرواية شهادة سردية ذاتية على ترحّل إجباري بين مدن وبلدان يستعيدها شلومو الذي عاصر نحو قرن من الأحداث، وهو شيخ هرم في مستعمرة"رامات

غان Ramat Gan" في اسرائيل، حيث ختم مسار حياته الطويلة في هذه المستوطنة، وهي التي توفي فيها نقّاش في عام 2004 فتطابقت نبوءة الشخصية مع حال المؤلف. وكان شلومو حريصا على رواية سيرة حياته، بوصفها حكاية اعتبارية ليهودي عاصر أحداث القرن العشرين في إيران والعراق "يحلو لي أن أعيد حكايتي، ألف مرة قبل أن يطويها معي، الموت والنسيان"[32].

وصف شلومو نفسه بأنه الذي "رأى بعيني عقله ميلاد الأحداث وهي في رحم الغيب وتكهّن بمسارها، فافتدى بماله نفوسا كثيرة"[33]. فقد تنبأ بما سيحدث لطائفته اليهودية، مؤمنا بأن ذلك قدر إلهي، فإيمانه الديني أعمى بصره عن التصّرفات الدنيوية للبشر. من الصحيح أنه شغل بتفسير النزوع العدواني الذي استبطن بني الانسان ولازمه طويلا، لكنه أحال ذلك إلى رغبة إله عازف عن الرحمة، وهو ما يذكّر جزئيا بموقف إله اليهود، فتفسيره للصراعات الامبراطورية في أذربيجان بين العثمانيين والروس لا يعزوها إلى مصالح دنيوية، إنما إلى أن تلك القوى مساقة لتنفيذ رغبة شريرة غامضة. لم يبد شلومو معارضة معلنة يفصح فيها عن موقف رافض لاحتلال مدينته، وجلّ ما كان يقوم به هو الذهاب إلى الكنيس، وقراءة الصلاة "القديش" على أرواح الموتى. وكنز المال لدرء مجاعة متوقعة.

ولكن بموازاة هذه القدرية الدينية برهن شلومو عن أنه يهودي متسامح، فقد تعالى عن انتمائه الديني الضيق، وشمل بحبه المسلمين والنصارى في صبلاخ (=مهاباد) وأخفى في منزله طوال مدة الاحتلال الروسي الأخيرة للمدينة، أسرة شريكه "مير علي" وهي أسرة مسلمة، وتشارك معها الطعام، والمصير، فيما كانت صبلاخ تهوي تحت ظلال مجاعة مميتة، وموت شامل. وبإزاء درجة عالية من التفاني الأخلاقي كوفيء شلومو بتشرد دائم، فقد هرب إلى العراق، في نهاية الحرب العالمية الأولى، على خلفية تهمة ملفقة مؤدّاها تعاونه مع "الغرباء" فقرر شاه إيران إعدامه، ثم رحّل من العراق إلى إيران، بعد أن استقر به المقام في بغداد لثلاثة عقود، لأنه كان إيرانيا، ولم يحز الوثائق العراقية، وأخيرا توجّه إلى إسرائيل لأنه فشل في أن ينخرط ضمن النسيج المجتمعي العام، وفي محطته الإسرائيلية شرع يروي كل ذلك.

تلوح في أفق العالم السردية للرواية قوى غامضة تكافئ العمل الخيّر لشلومو بانتقام فادح، فعلى المستوى الشخصي بدا مكافحا في بسط فكرة التسامح، والأخوة، والشراكة، بين الجميع، مهما كانت أديانهم، وأعراقهم، ولكنه على المستوى الرمزي كان منقادا لقوة مبهمة دفعت به إلى ترحّل متواصل. والحال فرؤيته للعالم أكدت بأن الانسان مُساق بقدرية إلى مصير مأساوي، فلم يمت أحد في الرواية موتا سعيدا بين أفراد أسرته، وكافة الشخصيات لاقت حتفها في ظروف صعبة تراوحت بين القتل، أو الموت البطيء جوعا.

وخيّمت مشاهد الموت على أجزاء كثيرة من النص، فشلومو عكس شموئيل في كتاب "عراقي في باريس" الذي ظهر خلوا من الهمّ العام، قاطعا رحلة التشرد، والاقتلاع، بمنظور كوميدي للعالم ولنفسه، لأنه مسرور بتلك التجربة الطريفة، ولا يريد استخلاص عبرة أخلاقية منها، أما شلومو فمنقاد لرغبة غامضة، وكل فعل بشري مرجعه إرادة إلهية غاضبة، لا يمكن استرضاؤها، فإلى جواره يتساقط مئات القتلى، جراء نزعات مدعومة برغبة الله، وكأنهم يفتدون بأنفسهم شبحا متعاليا. سعى شلومو، طوال الرواية، على جمع أدلة تؤكد عبثية الوجود البشري على الأرض، وما دامت الحياة سلسلة طويلة من الأحزان، تنتهي بالفناء، فلا حاجة بالاحساس الدنيوي المبهج، لأن الجميع بانتظار موت محتم، أما شاموئيل، فمنظوره المرح، جعل من الحياة مغامرة تستحق أن يعيش المرء من أجلها حتى لو كان مشرّدا.

استندت تجربة شلومو على المبدأ الآتي "في غبش الأشياء وجدت الذريعة، وفي غمرة الإعياء عثرت على الحجة"[34] فهو باحث عن ذريعة لتصرفاته قبل أن تتضح معالم الأسباب، ومتعلّق بحجة حينما يكون عاجزا عن الفعل، فالسلام الداخلي الذي يغمره، وله صله باسمه (شلومو=سلام) يقابل ببحر من دماء، وجوع قاتل، وحروب، ونزوح لا نهائي، وفرضيته عن مصائر البشر معلقة برغبة إلهية غاضبة، لاتني تطلب مزيدا من التضحيات. ولهذا ظل أمينا على طقوسه الدينية، وحمل أدراج التوراة في هجراته. وبقيت روحه معلّقة بخيط رفيع إلى سماء شغوفة بالدم، وحيثما يصل فثمة يهودي يقدم له المساعدة الأولى، قبل أن يشرع هو بكفاحه الشخصي. وهو كفاح لم يتعدّ الحصول على المال الذي وجد فيه دريئة لعوز قادم لا محالة. تقترن لديه الطقوس الدينية بالإيمان، وجمع المال بالكفاية.

تكشف الرواية المسار الفردي لحياة شلومو، وهو ليس فقط الشخصية المركزية فيها، إنما الراوي الرئيس لأحداثها، وسائر الشخصيات الأخرى جاءت لاستكمال النواقص التي يستحيل تقديمها بدون تلك الشخصيات الثانوية، وتظهر عصامية شلومو في عالم مهووس باقتراف الأخطاء، إذ لم يجد نفسه أبدا في سياق تفاعلي مبهج إلا مع زوجته الأولى "أسمر" ودون أن يصرّح أبدا بطبيعة تلك المباهج، فحياته سلسلة متواصلة من الجهود المرهقة لجمع المال بهدف درء غائلة جوع لا يعرف متى تحلّ، وحينما تحلّ فعلا تكون قد تحققت نبوءته الأولى في وقوع الكارثة. فهو يتحرك في محيط معلوم، ولا تنابه إلا مخاوف يومية حول ما سوف يقع، أما على مستوى وعيه العام فكل شيء قد قُرر مسبقا بإرادة عليا لا سبيل لكشف نواياها. يدفع اليهودي ثمنا لعذاب دائم لا يمكن تفسير أسبابه. من الصحيح أنه يتعرض لتمييز ديني وثقافي، ولكن ذلك التمييز نفسه جزء من ثمن ينبغي تسديده لإله لا يعرف الرضا. وهو في الوقت الذي يتشارك فيه مع الآخرين بعض متع الحياة الدنيوية، فإنه

ينضم في الآخرة إلى جماعة تفانت من أجل إله غاضب، لكنه ظل عازفا عن إمكانية الاسترضاء.

إبان الحرب العالمية الأولى اقتحمت القوات الروسية شمال غرب إيران، واحتلت مدينة صبلاخ (=مهاباد) وذلك دفع بالإمبراطورية العثمانية المدعومة من طرف ألمانيا لاحتلال المدينة التي تسكنها جماعات إسلامية ومسيحية ويهودية معظمها من الأكراد. كان شلومو تاجراً كردياً ويهوديا، وقد اختير ليكون مسؤولاً عن الطائفة اليهودية، على الرغم من صغر سنّه، فتأمره القوات الروسية إبلاغ طائفته بالتزام الهدوء. خرج شلومو لتبليغ اليهود فردا فردا بالتزام الطاعة للروس، فقد كان الكنيس مغلقا، وربما أن ليلة الشتاء كانت مظلمة ومثلجة، فقد تجمد قدماه، وشعر بتصلب ساقيه، وراح يرتجف، فيعود إلى البيت بصعوبة ويطلب من زوجته "أسمر" دفن الجزء الأسفل من جسده تحت روث البهائم. تزامنت صعابه مع صعاب المدينة، وتفسيره بأن ذلك غضب إلهي، فقد خشي أن تغرق المدينة بالنار والدم. كان شلومو مؤمناً بالمصير اليهودي، وفي حالته المزرية تلك استعاد مروياته الدينية "تذكرت الطوفان، وغربة بني إسرائيل في مصر، وخراب الهيكل الأول، وخراب الهيكل الثاني، وسبي آشور، وسبي نبوخذ نصر"[35]. وتحقّقت مخاوفه إذ سرعان ما وقعت المدينة تحت أهوال الحرب من نار ودم. فما حدسه تحقق طبقاً للنبوءة على غرار أحداث التاريخ. لا يفهم طبيعة النزاع بين الروس (الكفار) وبين الأتراك (المسلمين) لأن ذاكرته التوراتية خارج المجالين، ولا يفصح عن الطاعة العمياء للجيش الروسي، لكنه يعلن كثيراً عن آلام قدميه المتجمدتين فهو يدفع ثمن الخطيئة على المستوى الشخصي، ويكون علاجه بروث الأبقار والحمير والجياد والبغال، فيتساءل "أيمكن أن يحقق المعجزةَ، الدنسُ، وقذارةُ الحيوان؟ "[36].

وحينما تلوح نهاية محتملة للحرب بين الروس والعثمانيين، يتبادلون مواقعهم أكثر مرة في المدينة المحتلة، وفي كل مرة ينكّلوا بإحدى الجماعات الأساسية في المدينة. يقتل الروس المسلمين، ويقتل العثمانيون اليهود والنصارى، فيدفع الأهالي ثمنا لا معنى له بين قوات إمبراطورية متحاربة في طريقها للفناء. ينتدب شلومو نفسه لوضع حدٍّ لهذه المشكلة، ويسعى لإعادة اللحمة للمدينة المستباحة من امبراطوريات متنازعة. يذهب إلى الكنيس، ويطرح فكرته في خطبة للجمهور اليهودي "لايخفى على أحد منكم ياأخواني، أن بلدتنا المحروسة صبلاخ، تعاني منذ زمن محنة عصبية لم نسمع من أسلافنا عن محنة تضاهيها ألـمّتْ بها من قبل، ولولا إخواننا المسلمين قد جمعوا وأجاروا الكثير منا في صبلاخ، لملأت قبورنا، مقبرتنا، ولتضاعف عدد قراء صلوات الميت "القديش" في كنيسنا هذا. والآن، وكلنا يسمع رعود المدافع المقتربة واللغط الشديد في الشوارع القريبة، ندرك أن

الجيش الروسي قد أصبح على أبواب صبلاخ حفظها الله، وهذا يعني، أن محنتنا وأخونا النصارى، ستنتقل، لو دخل الروس البلدة، إلى إخوننا المسلمين، ومحنتهم كما تعرفون أشدّ وأقسى من محنتنا، فللروس معهم، كما يزعمون، ثأر يريدون استيفاءه، ولقد سبق ورأيتم ما حلّ بهم، حين احتل الروس صبلاخ في المرة السابقة، فسارعو يا إخواني كل إلى جاره المسلم وصاحبه وصديقه، فآووهم ببيوتكم قبل فوات الأوان، كان الله في عونهم وعوننا وعون صبلاخ وكل من بها، وليبارك الله كل من يؤوي جاره الساكن في وسطه، آمين "(37).

أظهر شلومو تسامحا مشهودا، فرسم خطة يجنّب بها المسلمين الابادة: تفتح بيوت اليهود للمسلمين، ويؤوي شريكه "مير" وعائلته، ويخفيه في منزله، ثم يتمكّن من نقل آثاث بيته برشوة الجنود الروس بقناني من النبيذ. وعلى هذه الخلفية يظهر الختان الذي مرّ بنا من قبل في كتاب صاموئيل شمعون، لكنه للتمويه هذه المرة، وليس بوصفه طقس عبور، واعتراف، إذ يفكر باحتمال أن يعثر الروس على عائلة مير المسلمة لاجئة في بيته، فيضع خطة مضللة لهم "إذا بحثوا في بيوتنا، فسنخبئكم بعيوننا يامير.. ثم أن أهل صبلاخ لا يخالفون في السيماء، كما أنك على ما أذكر ختنت.. ثلاثة أولادك.. لم يبق إذن إلا أن أعلّمك شهادتنا اليهودية، كي يرتبك الروس ونضيع عليهم كل فرص الدنيا في القتل والاجرام داخل بلدتنا "(38). يصبح الطقس اليهودي سببا لنجاة المسلم، فأمام الموت يتم تخطي الهويات الضيقة المميزة للطوائف. وفي الختان يتشارك اليهود والمسلمون، وإلى ذلك ينبغي تلقين أسرة مير الشهادة اليهودية.

8. ذعر، ومجاعة، وأكلة لحوم البشر.

تتحرك الشخصيات في الرواية اليهودية على خلفية شعور جماعي بوقوع كارثة، فمصير الشخصيات الأساسية فيها غامض، وعلاقاتها بالمكان طارئة، وغالبا ما تلوح مظاهر ذعر جماعي يكون مصدره الآخرون، أو الطبيعة، أو التاريخ، ففي رواية "فكتوريا" يفتتح المشهد السردي الأول على فيضان نهر دجلة في بغداد خلال العقد الثاني من القرن العشرين، ونزوح الأُسر اليهودية الساكنة في بيت كبير على ضفته خوفاً من الغرق. يتزايد الفيضان خطورة، وتكتسح المياه الأزقة، فتهرب الأُسر تاركة المنزل العتيق في مسيرة جماعية ليلاً على ضوء الفوانيس، وضمن هذا الإطار الذي يمثله خطر طبيعي ماحق، لا نلمح إلا يهوداً هم الضحايا دون سواهم، فقد تكدسوا جيلاً بعد جيل في بيت قديم من عدة طبقات لم تراع فيه الخصوصيات الفردية، فنشأت أجيال من النساء والرجال معاً في نوع من الحياة المشتركة تقرب إلى المشاعية، تتخللها نزاعات يومية بين الجميع حول الطعام، والعمل، والجنس، والخوف، فتبدو الشخصيات فاقدة لخصوصياتها، إنما يمكن الإحساس بالكتلة البشرية

الضخمة التي يهددها خطر الفيضان، وخطر الأتراك، ثم الخروج بقافلة جماعية للنجاة وسط البرد والظلام. يتضح التضامن بين أفراد الجماعة لكنه لا يخفي النزاعات اليومية التي تعوم عليها أحداث الرواية، فالبيت المتهالك قبر كبير حشر فيه الجميع دونما تمييز، بما في ذلك المخبأ السري الذي حفر تحت الأرض وخصص لإخفاء نحو عشرة من الرجال المتوارين عن أعين السلطات التركية كي لا يقع سوقهم للمشاركة في حروبها الإمبراطورية.

وتخيّم فكرة الخوف من مجاعة ماحقة في الفضاء السردي لرواية "شلومو الكردي وأنا والزمن" ولتجنّب ذلك يُكنز المال. لا يُكبح الجوع إلا المال حسب تصور شلومو الذي بذل جهدا كبيرا لترسيخ هذه الفكرة بين أهالي المدينة، ولم يأخذ بنبوءته إلا قلة قليلة منهم، إذ تجاهلت الأغلبية توقعاته المتبصرة" الذين سمعوا تحذيري أو تكهنت عقولهم بما سيحدث، فخزنوا الطعام منذ البداية، نجوا من غائلة الجوع، لكن المعدمين ممن لم يصلهم ذوو القربى والمحسنون، والمؤمنين بسحر الذهب وبقدرته على الإتيان بحليب الطيور، فقد أخذوا يبحثون عن الطعام بكل وسيلة، وحتى بخلاء الأثرياء في صبلاخ شرعوا يبذلون مالهم بسخاء للحصول على اللقمة. كانت تلك أياما سوداء كالفحم نقشت في الذاكرة سطورا داكنة لاتمحى "[39].

تصاحب المجاعة الحرب، فالقتل يحمل معه أسبابه ونتائجه. يتناوب الأعداء على احتلال المدينة "التي تحترق أطرافها وهي مطوقة بالنار، يصليها الرعب والحرمان والجوع". وكان الموت متربصا بالجميع، فالتُهمتْ الحيوانات: الكلاب، والقطط، والفئران "أكل الجياع كل ما يؤكل، وما كانت تعافه النفوس، أصبح يُلتهم بنهم وشراسة كأشهى الولائم، ثم وبسرعة خاطفة لم يبق في صبلاخ سوى الخشب، والحجر، والحديد، فحتى الجلود طبخوها والتهموها، وشرع الجوع ينفّذ وعيده بلا مبالاة. وأثبت أن معظم الناس في صبلاخ لا يختلفون عن غيرهم من البشر في أرجاء العالم، وأن حالهم اليوم مثله مثل حالهم بالأمس البعيد وعلى مرّ العصور، وفي محكّ التجربة يُمحى الحب، وتُمحى القرابة، تُمحى الصداقة، وتُمحى الأمومة والأبوة، وتبقى الأنا في سياق البقاء"[40].

مزّق الجوع شمل الجماعة، وأعادها إلى حقبة التوحش الأولى في تاريخ البشرية، لا يستثنى من ذلك إلا قلة أرتقت إلى مصاف "الانسان الحق" الذي لا يقبل أن يهوي إلى قرار الوحشية، ومن هؤلاء شلومو الذي ارتقى منبر الكنيس داعيا "طائفته إلى التعاون" لكن العقد التضامني الذي يصونه الاكتفاء تمزّق جراء الإملاق الذي نهش الجميع "فجأة بدأت مواكب الجنائز تتدفق في رحاب البلدة المنكوبة قاصدة مقابرها، وفي الطريق إلى المثوى الأخير لضحايا الجوع، كان يتساقط ضحايا من المشيعين.. لقد أخذوا يشتهون لحوم موتاهم، وتحت جنح الظلام، حيثما وارى التراب أخا أو زوجا او قريبا، كان الثكلى ينهالون على

التراب الرطب، يزيحونه بأظافرهم ثم يستخرجون أمواتهم ويقطعون أوصالهم ثم يلتهمونها وليمة شهية دسمة ستهبهم الحياة بعض الوقت وإلى حين تتسنى للمحظوظين وليمة اللحم البشري الأخرى. إنهم أولى بأحبائهم من الدود، بل هم ينقذونهم من التعفن والتفسّخ ويحمونهم من من سطوة الدودة الحقيرة، فيغيبونهم في أحشائهم حيث يكمن اللحد الجدير بالأحباء، أما الآكلون فقد وهبهم أحباؤهم شهداء الجوع، فرصة يحزنون بها عليهم، بامتزاجهم بهم وبتحولهم إلى جزء منهم. وفوق هذا فهم يقيمون عليهم ما يليق بهم من الحداد. إنهم الآن اللحد والحزن والعرفان"[41].

تمضي غائلة الجوع تكتسح في طريقها كل شعور إنساني بالرأفة، فتتهاوى أمامها الجموع "أخذت حشود الجياع ـ الثكالى تتنازع فيما بينها، وكلّ يدعي ملكية الجثث وأحقيته في التهامها. واكتشفت امرأة أن جارتها تأكل زوجها، وحاولت اختطاف جثته من ترابها، فدارت مشادة بين المرأتين الواهنتين تغلّب فيها الخور والضعف، فسقطت المرأتان ميتتين وجاء الورثة فدار صراع بينهم حول الأحقيات والأولويات، وثارت مشكلة "لمن أوصت المرأتان بجثتيهما" . صار نزاع الجوعى حول المعاييرالوراثية، وتقدم الموت خطوة أخرى، إذ "نظرت امرأة إلى ابن لها ينازع الجوع، وقبل أن يذرف آخر أنفاسه، نفذ صبرها فاحتزت رقبته واستحالت سحنتها إلى سحنة سعلاة معتوهة، فتلمظت وسال لعابها، ثم انهالت على "فلذة كبدها" بسكين، ومضت تقطع أوصاله وترمي أشلاءه شلوا شلوا في قدر من نحاس كبير، يغلى ماؤه على نار متلظية، وشمّ زوجها المريض هو الآخر جوعا، رائحة اللحم ينضج فوق النار، فنضح الجنون من خلايا جسمه، خلية خلية "فطالبها بحصته دون أن يعرف أنها من لحم ابنه، فتمنعت الزوجة، وأخبرته أنه لم يكن ابنه، إنما حملت به من رجل آخر، واتهمته بالجنون والخرف، ورد متهما إياها بالزنا، وعقوبتها القتل، وبما أنه لم يكن قادرا على ذلك طلب منها أن تفتدي نفسها بقطعة من لحم الابن. مضعت الام قطعة أخرى "بشراهة الوحوش المتضورة، وبجنون لامثيل له "وأخبرت زوجها أنه من المحال أن يكون ذلك "هيا ألفظ أنفاسك يا مأفون، لأستمتع أنا بالحياة"[42].

ظل شلومو يكنز المال، ويخزّن الغذاء بالاطنان، فهو مدفوع برغبة جارفة لمقاومة جوع رآه كثيرون متخيلا، لكنه تحقّق أخيرا فيما كانت الجيوش الروسية والعثمانية تتبادل السيطرة على صبلاخ، فلطالما أنذر أهل المدينة بحقبة من الجوع، والعوز، والموت. وقدمت الرواية تفاصيل مروّعة على الكيفية التي تفنى بها الأرواح البشرية، وهي تلهث سعيا للحظات معدودات من الحياة، فالموت الذي قدّرته النبوءة لابد أن يجد له سببا، وهو الجوع الذي به ختمت حقبة شلومو في صبلاخ. ووسط كل ذلك تحوم فكرة الاقتلاع التي تتوازى مع وهم الاعتقاد بوجود استقرار ثابت "كنت، رغم فطنتي، على أكبر قدر من السذاجة، لقد كان

يخيل لي أن الانسان إنما يولد في بيت ليموت فيه، وأن بلد المرء وحيّه وزقاقه وبيته، هي قدره الملتصق فيه مدى الحياة، إلا أن ما جرى لي فيما بعد حطم بي مفاهيم وأوهاما كثيرة وأكد لي على أشياء لم تكن تخطر على بالي"[43].

9. الهوية: تضافر الدين والمال.

وجود شلومو في صبلاخ أو بغداد أو بومباي، إنما هو حلقات متعاقبة في مسار طويل من الاقتلاع المتواصل، إنه مربوط بعجلة دوران كبيرة تلف به، وتأخذه حركتها الدائمة، وتطويه معها، وبإزاء عالم لا ينفك يدفع به صوب نهايات كارثية، ينكفئ هو على دينه وماله، فهما الثروة الرمزية والفعلية التي يدرأ بهما غضبا إلهيا ماحقا، وأطماعا دنيوية شرهة. يعود شلومو من موسكو إلى صبلاخ إثر رحلة تجارية مربحة، فيستقبل بحفاوة مع قافلة التجار على أطراف المدينة، وتفرح به زوجته "أسمر" فيخبرها بما أتى به، ومن ذلك شراء بعض الأسلحة، وفي استقباله كانت فتاة مغناج جميلة اسمها "إستير". شغل شلومو بالصبية الساحرة، فبادرت "أسمر" إلى تزويجها إياه. إنها نزوة فحل، وينبغي أن تكافأ بعقوبة، إذ يأتي الزواج المتعجّل بفأل سيئ، ففي صبيحة اليوم التالي يُطرق الباب، فإذا برسول الشاه قادما من طهران يحمل أمرا بحضوره إلى البلاط الشاهنشاهي.

انصاع شلومو للأمر، ووعد الرسول أن يمهله يوما للحاق به إلى طهران، لا تشغله هذه الأحداث عن فكرة جني المال، ولا عن أداء طقوسه الدينية، فأخذ معه حمولة ثلاثة بغال من "العفص" ومصحف صلواته، والتيفيلين (=التفليم) والطاليت (=الصصيد). قرر شلومو أن يمر بـ"تبريز" للمتاجرة قبل التوجه إلى طهران، وطوال الطريق كان يتضرّع إلى الله أن يوفقه في تجارته، وقد نسي أمر الشاه، وبجوار عين ماء، تعرّض لمحاولة سطو من قبل لصّين، لكن الموقف تغيّر حينما عرف اللصان الأخوان "جعفر أكبر" و"وحسين أكبر" أنه شلومو بن يهودا كتاني، فقد أنقذهما أبوه من موت محقّق بعد أن ألقت السلطات عليهما القبض، وحكما بالموت. وبدل أن يخسر شلومو بغاله، عرض عليه الأخوان ثمنا مضاعفا لها. رميا له بصرتين مملوءتين بالمال، فغذّ السير إلى طهران، حاملا معه صرتي المال والرموز الدينية.

مثّل المال، والتيفيلين، والطاليت، وكتاب الصلوات، جزءا أساسيا من هوية شلومو، فلا سبيل للفصل بينه وبينها، وحينما وصل قصر الشاه تعرّض لتفتيش دقيق، فجرّد من ملابسه، لكنه أبى أن تنزع عنه أشياؤه "أوقفني حاجب الحضرة وأمرني بنزع ثيابي، ونبش خرجي، رأيت ومازلت أذكر، عينيه تلتمعان ببريق شهوة وحيرة، شهوة المال والحيرة إزاء سيور جلدية سوداء متصلة بمكعبات كصناديق جدلية، إزاء قطعة قماش مخططة بطرفيها

المحفوفين بخيوط الإبريسم المعقودة، قلت له "رفقا باسم مولاي ومولاك، وابعد فظاظة يدك عن اسم الله كي لا يعاقبك ربّي وربك بشلّ يديك" وصحيح أن عينيه وجهتا إليّ سهاما نارية إلا أن يده ما لبثت أن ارتدت عن معدّات صلاتي، مرتعدة، وأعاد كل شيء لمكانه في الخرج، وقال "ضع هذا هنا حتى تخرج" فأجاب شلومو بالرفض "لا. لا. المال سيضيع، ومعدات صلاتي استعملها، ثم من قال إني سأخرج من هذا الجحر بأقدامي؟! سيبقى الخرج معي، ويغادر القصر معي، سواء إلى صبلاخ أو القبر. لن أترك الخرج هنا ولو قطعت رقبتي" (44).

انتزع شلومو الخرج من الحاجب، وضمه إليه، وهو يُدفع إلى غرفة الشاه حيث أُمر بالركوع أمامه. وجّه الشاه إليه تهمة تهريب الأسلحة إلى المتمردين في أذربيجان "بلغني أنك تحرّض في كردستان على الثورة والعصيان". في إشارة لمتاجرته بالسلاح حينما عاد من موسكو. اعترف شلومو على مضض بأنه كان تاجرا فحسب، وليس من شأنه إثارة العصيان ضد الشاه، فكان جواب الشاه "لعلك في هذا صادق، فلولا أنك يهودي، وينحصر تفكيرك في المال وحده لأمرت الآن بتعليقك في الشارع العام. لكنني لن أتخلى عن تأديبك، كي لا يعمي المال بصيرتك في المستقبل، اختر إذن بين خمسين جلدة عصا مرنة، وبين مئة جلدة عصا جافة" (45). أحدثت العقوبة تحدّيا في نفسه، فتمادى في حواره مع الشاه الذي أمر بفرض العقوبتين عليه لصلافته. وخلال عملية الجلد، تماهى شلومو مع ربه اليهودي "كان الله أمامي وورائي، كان فوقي ومن حولي، وكنت مبتلعا بغشاء واق من ظله سبحانه، وأمنت بصمودي المستوحى من إيماني به ووقوفي في وجه الظلم، نزعت عني ثيابي العليا، لكني تشبثت بمعدات صلاتي، أمسكت بها وعليها اسم الله، وتركت المال في الخرج بجواري وسط حضرة الشاه وهو يتسلّى الآن بتعذيبي، وسيمزج بخمرته الدم الذي سينزف من ظهري" (46).

ظهرت صورة الشاه كشارب دم، فهو يحتسي دم ضحاياه ممزوجا بالراح كأنه وحش أسطوري، دون أية إشارة إلى الذنب. تتعاقب صور التعذيب التي يبدو أن شلومو يلتذّ به، ففقد وعيه جراء ذلك، وحينما استعاده، فأول ما تذكر كتاب الصلوات، ومعدّاتها، وصرتي المال، فوجدها بجواره، لذلك غمره سرور داخلي "لم يعبث الأوغاد بديني ومالي". وإثر التعذيب عولج شلومو، وقدّم له طعام "الكاشير" طبقا للطقوس اليهودية، فأصيب بالحيرة، فقد استدعي من طرف الشاه الذي وجّه إليه تهمة مهلكة، وعوقب إلى أن فقد وعيه، وحينما استفاق فوجئ بطبيب معالج، وطعاما حلالا، فظن أن ربه أنجده وقت الضيق، ولم يكن مخطئا، فسرعان ما تعرّف إلى الشخص الذي قدم له هذه التسهيلات إنه "جلال رافضي". فتساءل إن كان من الممكن أن تقع معجزتان في رحلة واحدة، معجزة نجاته من الموت على

يدي الأخوين أكبر، ومعجزة نجاته من الموت في بلاط الشاه، وتقديم العلاج والطعام من قبل رافضي؟.

لا يكتفي رافضي بذلك إنما يقوم بتهريبه من السجن خلال غياب الشاه في رحلة إلى سان بطرسبرغ لقضاء الصيف مع قيصر روسيا نيكولاي رومانوف. لا يأخذ شلومو الأمر على أنه رد لجميل أبيه كما ادعى رافضي، بل طمع بماله "كانت نظراته تتسللان عبر القضبان وكأنه يبحث عن شيء ما. ساورني إحساس بأنه يبحث عن خرجي ـ الدين والدنيا ـ كان الخرج ينحشر في زاوية الزنزانة، ونظرات جلال رافضي ذبابة تحوم هناك، حتى لأكاد أسمع طنينها، وأخيرا قال، وهو يبتلع ريقه "اسمع! إني أرد جميلا، ولن أبقي لنفسي شيئا" ضقت به ذرعا وهتفت "إن كنت ستخرجني حقا، فلماذا لا تخبرني، كيف ومتى؟" لكنه لم يعبأ بسؤالي، بل قال "أعطيت للطبيب حقه، وأعطيت للحاخام اليهودي حقه، ويجب أن أضمن سكوت الحراس، واشتريهم وذوي الشأن ببعض النقود كي ينسوك إلى الأبد" [47].

توهم شلومو بأنه اكتشف سر البلاط، فبوسع المرء افتداء نفسه بماله، لكنه يريد أن يعرف مقدار المال الذي ينبغي عليه أن يدفعه لرافضي. قارن شلومو بين ابني أكبر، وبين رافضي، وظهرت له المفارقة بين لصين محترفين، وموظف في بلاط الشاه، فقد ردّ ابنا أكبر جميل أبيه بصرتين مملوءتين بالمال، فيما أصرّ رافضي على أخذهما مقابل خدمة عامة. في هذه المرحلة طور شلومو مفهوما جديدا للمال، بوصفه وسيلة افتداء، دونما ذكر للدين، ففي داخله اتهم رافضي باللصوصية لأنه حرص على الاستئثار بالصرتين لنفسه "ببلاط الشاه تتربع عصابة الصفوة، يترأسها من ملأ خزائنه بكنوز سرقها من عرق شعوب إيران وكدحها". ثم وجه خطابه الداخلي إلى رافضي "وسواء عرفت أبي أو لم تعرفه، وسواء أسدى لك المعروف الذي تتحدث عنه، أو إن هذا محض حديث خرافة، فإنك بذكائك عرفت كيف تحافظ على مالي وإبقائه عندي لتأخذه مني من بعد، مصرورا لم ينل منه أحد غيرك قراضة فضة واحدة". وأضاف مناجيا نفسه هذه المرة "إني أحب المال، فهذا المال قد رفع من شأني وحباني وأهلي ببحبوحة العيش. وستأتي أيام تحرق الأخضر واليابس وسأستعمله في إنقاذ ناس حين يجف ضرع الدنيا فيموت جوعا من ينجو من جد السيف وقذيفة المدفع" [48].

اعتقد شلومو بأن الله أنجاه من الموت لأنه تسلح بموروث اليهودي المؤمن، فكتاب الصلوات ومعداتها أبعدت عنه الخطر، وماله حرّره من السجن. أي الأحجية والأموال التي حرص على حملها معه، وهو يتجه لمقابلة الشاهة القاجاري، ولكن بعد أربع سنوات، تفاجأ بزيارة غير منتظرة لرافضي في خضم أجواء الحرب، إذ جاء يخبره بأن الشاه قرر التخلص منه نهائيا لتعاونه مع "الغرباء" وعليه الهرب للنجاة بحياته، فاستحضر أمر المال الذي أخذه منه في السجن، لكن رافضي خيّب ظنه، فقد أسرّه بأنه يتحدر من أسرة يهودية، وعلى الرغم من

أنه أسلم، فإن "العرق دسّاس" وينبغي عليه أن ينقذ يهوديا من الموت. ظهور رافضي يماثل ظهور "يهودا بحر" في بومباي الذي فتح أمام شلومو سبيل التجارة بين الهند والعراق، وهذا نسق تكراري نجد له نظائر في الرواية اليهودية، فمصدر الخطر يأتي من خارج الجماعة اليهودية، وغالبا من طرف المسلمين، فيما اليهودي هو الوحيد الذي يمد حبل النجاة ليهودي آخر يعيش المحنة.

وعلى غرار ما رأينا في حالة شلومو، نجد في رواية "فيكتوريا" لسامي ميخائيل، بأن يهوديا كرديا هو الذي حال دون مقتل "إلياهو بن ميخال" الذي ساقه ضابط تركي ضمن فرقة من المجندين اليهود للمشاركة في الحرب العالمية الأولى على الجبهة الروسية. فحيثما يمر الجند يستولون على ما يحتاجون إليه من القرى في طريقهم إلى ميدان الحرب، وفي كردستان لا يكتفي الضابط التركي بنهب الطعام، إنما يعتدي على ابنة أحد وجهاء الأكراد، فيقومون بإبادة الفرقة كيلا يبقى شاهد يشي بهم عند الأتراك، ولم ينج إلا الياهو الذي قدّم روايته للنجاة بالصورة الآتية "لما تسلقنا جبال كردستان ارتكب رئيس فرقتنا خطأ فادحا، حيث مدّ يده ليس فقط على طعامهم، بل على ابنة مختار كردي أيضاً، فقتلوه على الفور هو وباقي رجال الفرقة كي لا يكونوا شهودا. ورأيت أمامي فوهة بندقية وخلفها سحنة كأنها الحجر، فصرخت "اسمع يا إسرائيل الرّب إلهنا واحد" وتحركت الفوهة إلى الأسفل وظلت مصوبة لمدة طويلة إلى أسفل البطن، وكان في داخلي شخص ما يصرخ "لاتخصيني، اقتلني ولا ترحمني، اسمع ياإسرائيل" . واضح أن يهوديا من نفس القرية أمسك بيد الكردي وأقنعه بعدم قتلي. ركعت على ركبتي أبكي وأصبت بالاسهال. . وخبأوني في مغارة، وبعد أيام أخذني اليهودي إلى عين ماء وطلب مني أن أنزل للماء حتى يصادفني جدول، فأطلب الطعام من القرى التي على طول الجدول حتى أصل إلى دجلة "(49).

نجا إلياهو من الموت، ومن المشاركة في جهاد المسلمين، فهو غير معني بكل ذلك، وعاد متخفيا إلى بغداد. وإذا كان شلومو قد حمل تعويذة النجاة الدينية معه، فإن إلياهو قد نطق بشهادة الموت اليهودية، فخاطب اسرائيل بأن ينجيه مرة، وبألا يفقده ذكورته مرة ثانية، واستجيب دعاؤه بظهور اليهودي المجهول الذي لم نجد له أثرا بعد ذلك في عالم السرد، كما لم نجد أثرا لرافضي ويهودا بحر، فالوظيفية السردية لهذه الشخصيات هي تقديم المساعدة، وعرض النجاة، فالشخصية اليهودية تمخر عالما مملوءا بالأشرار، ومع أنها حذرة، ومتأنية، فإنها تتخطّى الهلاك بمساعدة يهودي آخر لا دور له غير ذلك.

اصطحب شلومو معه إلى بلاط الشاه كل ما جنّبه الموت، حمل التيفيلين، والطالوت، وكتاب الصلاة، وصرتين من الليرات الذهبية، وكان حريصا على تناول اللحم الحلال "الكاشير" وهو في السجن، وهذه عناصر متلازمة عند اليهودي المؤمن. ولكي تأخذ النجاة

دلالتها ينبغي الوقوف على كل ذلك. يعد التيفيلين، أو التفليم، من مستلزمات الإيمان في الشريعة اليهودية، وهو عبارة عن صندوقين صغيرين من الجلد الأسود يثبتهما اليهودى البالغ بشرائط من الجلد على ذراعه الأيسر مقابل القلب وعلى جبهته مقابل المخ، وذلك في أثناء الصلوات الصباحية كل يوم، فيما عدا أيام السبت والأعياد. ويحتوى الصندوقان على فقرات من التوراة من بينها شهادة التوحيد، ويكون ارتداء التيفيلين بعد ارتداء "الطاليت" فتوضع تفيلاه الذراع أولا ثم تفيلاه الرأس، وتتلى الصلوات في أثناء وضعهما. وأعتمد الفقه اليهودي فى فرضه لهذين التيفيلين على فهم حرفى ظاهري لآية جاءت في سفر التثنية "وأربطهما علامة على يدك ولتكن عصائب بين عينيك". ويعطى اليهود أهمية كبرى للتيفيلين فيعتبرونه عاصما من الخطأ ومحصنا ضد الخطايا، وله قيمة رمزية عالية عندهم، ففي رواية "فيكتوريا" يجري القسم به[50].

أما "الطاليت" فهو شال الصلاة. وتُستخدَم الكلمة في التلمود والمدراش بمعنى "ملاءة" أو أي رداء يشبه الملاءة. وهذا الشال يكون مستطيل الشكل، والضلعان الأصغران منه محلَّيان بالأهداب، وعادة ما يختار المصلّون شالاً يصل إلى تحت الركبة. ويكون الشال عادةً من الصوف أو الكتان، ولكن الحرير كثيراً ما يُستخدَم، وخصوصاً بين الأثرياء. كما كان شال الكهنة يُوشَّى بخيوط من الذهب. وقبل أن يرتدي اليهودي الطاليت، يتلو الدعاء التالي "مبارك أنت يا إلهنا، ملك الدنيا، يا من قدستنا بوصاياك العشر، وأمرتنا أن نلف أنفسنا بالرداء ذي الأهداب". وعلى المصلّي أن يرتدي شال الصلاة قبل أن يضع تمائم التيفيلين. وكان من عادة اليهود المغالين في تدينهم أن يرتدوا الشال والتمائم قبل الذهاب إلى المعبد ويسيروا بها في الطريق. أما "كاشير" فكلمة تشير إلى مجموعة الأعراف الخاصة بالأطعمة، وطريقة إعدادها، وطريقة الذبح الشرعي عند اليهود، وهي قوانين مصدرها التوراة، ولحوم الكاشير هي لحوم من ذبح اليهود بموجب الشريعة اليهودية وأكلها حلال بعكس لحوم الطاريف التي هي من ذبح غير اليهود وأكلُها حرام يهودياً[51]. ذهب شلومو مسلحا بهوية قوامها الدين، والمال. ولقد نجا، فلايمكن أن يخذل مؤمن بمورث الأجداد.

10. الهوية والعُجْمة.

إثر وصوله إلى بغداد هاربا صبلاخ، وعمله المذل في نزح مراحيض الجيش الإنجليزي في العراق، توجه شلومو في عام 1924إلى بومباي على ظهر سفينة مملوءة بخليط عجيب من الناس. لا يقدم وصفا للرحلة التي يفترض أن تكون طويلة ومرهقة في باخرة بدائية، لكنه شغل بالعجز عن التواصل مع الآخرين. عجز ارتقي إلى رتبة نزوع سلوكي، وموقف أخلاقي. كان شلومو يجهل مزيج اللغات على الباخرة المتجهة إلى الهند، وبوصفه يهوديا

وكرديا فيجهل الآخرون لغته سواء تحدث بالعبرية أو الكردية، فبدا عليه القلق، والتوتر، وسلسلة طويلة من تذمرات لانهاية لها "أنا أنطق العربية بصعوبة. وعلي أن أقوقيء أحياناً لأقول كلمة ذات مغزى، من هذا الكلام المبربق من حولي كتفقّؤ فقاعات قليلة السمن الحر على النار. كلام غليظ حام كأنه متبّل بالكاري والبهارات. بهارات! أتراني فيك سأعود وأعثر على كرامتي الضائعة؟! بهارات! والغربة من هنا بدأت.. مع هؤلاء الهنود أنقطع لساني، ولكن حتى متى؟! قالوا إن الدرب إلى بومباي، لو حالفنا الحظ أسبوعان، فسأصوم أسبوعين عن الكلام... الصمت في الصمت، في الحزن، في الإفحام، والضجة من حولك والأمل كفرخ حمامة داخل بيضة يجب أن تفقس، وأنت لست مريداً "هندياً" معتزلاً في صومعته عن الدنيا. معرضاً عن الأشياء "ابحث يا شلومو! ابحث!فتش عمن يفهمك "الكلام هنا أهم من الماء والزاد. الكلام صلة والصلة معرفة والمعرفة هداية وإذا اهتديت بلغت الضالة وحققت المرام، فقم وتجول بين الناس... أ فسمعت بكردي يركب البحر من البصرة قاصداً بومباي؟! إلا أنا. جبيلي على هذا المركب. كأني أبحث عن هندي يعتمر كوفية وعقالا؟! وهؤلاء أعاريب الخليج، يرمقونني بعداء وريبة وأحدقهم بتحفظ. ولو فتحت فمي فإن الأمور قد تتعقد. ألكن ومخنون وهجين وكردي يهودي وفارسي إذربيجاني وبغدادي ومسافر إلى الهند. أنا! كل هذا أنا. ومهاجر وأفاق ومتاجر ومغامر. أنا وحدي السندباد في مطلع القرن العشرين. أ فحقاً أنقطع لساني وأصبح كل ما أعرف من لغات مجرد لعلعات قرد عجماء على ظهر هذا المركب؟! "[52]

وبعد هذه السلسلة من الحوارات الداخلية التي تصور حاله في المركب، مضي شلومو في تعميق حالة العجز عن التواصل حينما وصل إلى سوق بومباي "تتخيل إمارات غموض واستفهام على وجهك، أطرش في زفة الصخب الأعجم. الكلمات من حولك تتلاطم وتتصادم كأمواج المحيط والناس تأخذ وتدفع النقود، الناس تتناهب ما في البالة، وإذا بالبالة ينفد ما فيها في طرفة عين. ما هذا؟ تستوقف ذاك وهذا. بأصابع يديك تسأل. وإذا بمقاطع من حديث مبهم ينصب في أذنيك. بيه... كيه... هيه! أهكذا يتفوهون أم أنك واهم؟ لا. لا. فما من فائدة. ها قد عرفت المكان فأسرع إلى اللسان الذي وهبه الله لك، حين انقطع لسانك وكفت أذناك عن التمييز بين الأصوات".[53]. وفي المدينة حيث ينتهي باحثا عن العمل يقول "وخرجت أبحث عن عمل، ولساني مقطوع، أحاول أن أعيد زرعه داخل فمي بصمغ من كلمات عربية أتعلمها. صعب! صعب! والعمل أصعب بدون لسان ولا أذنين!لا بد أن أفهم وأن أفهم! والوقت كفيل بمداواة خرسي الوقتي وصممي القابل للشفاء! والحاجة خير حافز.. والضرورة تدفعك بقفزات قد تبدو مستحيلة في بعض الأحيان. وسرعان ما جعلتني الحاجة أرطن، وبها فهمت أن العمل متوفر بمعسكرات الجيش البريطاني "[54].

صمت مكتوم، وقلق مضمر، وتنويع متعدد المستويات على موضوعة العجمة حيث يتعثر التواصل، وتتفجر المناجاة الداخلية في ظل غياب للحوار المعلن، أو المناقشة الجماعية الصريحة. يفصّل "المعجم" العربي مشتقات الفعل "عَجُمَ" فيخصّ ذلك بلكنة في اللسان، وافتقار الفصاحة، والإبهام في القول، و"التعاجم" هو عدم الإفصاح بالمراد إلا على سبيل الكناية والتورية، أما "الاستعجام" فهو السكوت، ومن استعجم الكلام عليه فقد خفي واستبهم، ومن هذا الجذر الدال على الإبهام والغموض والعجز عن الإفصاح بالمراد، ظهرت مفردة "الأعجمي" وهو الأخرس، ثم هو غير العربي، ومن ذلك "العجماء" أي البهيمة، فمن هو أعجمي فإنما هو بمثابة البهيمة المبعدة التي لا سبيل للكشف عما تضمر. وكل هذه الاشتقات ترسم في أفق الانتظار عجزا عن التعبير عن النفس، وانكفاء على الذات بسبب عدم القدرة على التواصل، ولكن الفعل "عَجَمَ" في العربية يدفع بمعنى آخر فهو يحيل على إزالة الإبهام والغموض، واختبار الصلابة، وامتحان القوة، والتمعن. وبهذا، فإنه بمجرد تغيير بسيط في البنية الصرفية للكلمة تتضارب الدلالات.

أحدث الفقر والعوز عجمة لدى شلومو، فاعتوره عجز كامل عن التواصل، وغمره إحساس بالضياع، كان ذلك في طريقه إلى بومباي، في أول مبتدأ عمله في تجارة الملابس العتيقة وتوريدها من بومباي إلى بغداد، وبعد ست سنوات أصبح ثريا، فتجاوز هامشيته العرقية والدينية. أصلحت الثروة شعورا بالاعوجاج، وانطلقت اللسان المعقود، وأصبح النقص مجرد ذكرى تحيله على مرحلة الكفاح الأولى "وتوالت الرحلات إلى بومباي، ولم أعد بذاك الأفاق المنزوي مع الأجلاف وذوي الجلابيب. ولا الأخرس المتحدث بإشارات قرود وقوقأة دجاج، بل بالبذلة الأوربية والقبعة الإفرنجية أدخل قمرتي الفخمة مصطحباً معي الذبّاح والطاهي وصندوقاً يحوي كل أدوات المطبخ، كي لا أتناول البيض المسلوق على مدى أسبوعي الرحلة. ودرج لساني، فضلاً عن الآرامية والكردية والفارسية والروسية، على اللغات المنطوقة بين بغداد وبومباي، ما بين عربية وهندية وانكليزية"[55]. يستعيد شلومو لغته بماله، ويصبح تاجرا معروفا في بغداد، ولا تعود الحبسة تُذكر في أي سياق، فتزدهر تجارته، ويغمره شعور بأنه تخطّى حقبة النزوح والارتحال، لكن تلك كانت مجرد فاصلة زمنية للخداع، فسرعان ما يُجبر على ارتحال آخر إلى إيران، ومنها إلى الأرض الموعودة التي يتخيل أنها ستكون الملاذ الأخير لتطواف لا ينتهي.

هوامش الفصل السابع

1. أورهان باموك، حقيبة أبي، ترجمة سعد البازعي، جريدة الرياض، 20و27/ 3/ 2008
2. جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبدالله صولة، بيت الحكمة، قرطاج 1992، ص106
3. صموئيل شمعون، عراقي في باريس، كولونيا، دار الجمل، 2005
4. سامي الذيب، ختان الذكور والإناث، دمشق، دار الأوائل، 2003 ص36.
5. عراقي في باريس، ص32
6. م. ن. ص32.
7. رؤوف مسعد، مزاج التماسيح، القاهرة، ومكتبة مدبولي، 2000، ص17 ـ 18
8. م. ن، ص 11
9. م. ن. ص ص27
10. نعيم قطان، وداعاً بابل، ترجمة آدم فتحي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، 2000، ص7 ـ 9
11. سامي ميخائيل، فيكتوريا، ترجمة سمير نقاش، دار الجمل، كولونيا، ألمانيا، ص73
12. وداعا بابل ص10
13. م. ن. ص10 ـ 11
14. م. ن. ص13
15. م. ن. ص13
16. نعيم قطّان، فريدة، ترجمة آدم فتحي، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، 2006، ص130
17. وداعا بابل، ص 66
18. م. ن. ص 24
19. فيكتوريا، ص ص74
20. فريدة، ص، 236
21. م. ن. ص243
22. وداعا بابل 66 ـ 67
23. فيكتوريا، ص 94
24. وداعا بابل، ص ص116
25. م. ن. ص 117
26. م. ن. ص 117
27. م. ن. ص 117 ـ 118
28. م. ن. ص 118
29. م. ن. ص 118
30. م. ن. ص 119
31. م. ن. ص62

32. سمير نقاش، شلومو الكردي وأنا والزمن، كولونيا، منشورات الجمل، 2004، ص25
33. م. ن. ص309
34. م. ن. 352
35. م. ن. ص 161
36. م. ن. ص 153
37. م. ن. ص 275
38. م. ن. ص 260
39. م. ن. ص275
40. م. ن. ص315
41. م. ن. ص 317
42. م. ن. ص317 ـ 319
43. م. ن. ص194
44. م. ن. ص111 ـ 112
45. م. ن. ص 114.
46. م. ن. ص115
47. م. ن. ص119
48. م. ن. ص 120
49. فيكتوريا، ص99
50. م. ن. ص80
51. للتفصيل ينظر، عبد الوهاب المسيري، موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية، مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية بالأهرام، القاهرة 1975
52. شلومو الكردي وأنا والزمن، ص 17 ـ 18
53. م. ن. ص ص 30 ـ 31
54. م. ن. ص 37
55. م. ن. ص 42 ـ 43

كشاف المصادر والمراجع

أولا. المصادر والمراجع القديمة

1. النصوص السردية

أ. الخرافات والأسمار

طرشونة (= محمود/ محقق)

ـ مئة ليلة وليلة (ليبيا ـ تونس، الدار العربية للكتاب، 1979)

ابن ظفر (= أبو عبد الله محمد الصقلّي)

ـ السلوانات في مسامرة الخلفاء والسادات، تحرير أحمد بن عبد المجيد (القاهرة: دار الثقافة، 1978)

العدوي (=محمد قطّة) (مصحح)

ـ ألف ليلة وليلة، بولاق، 1252هـ

ابن المقفع (= عبد الله)

ـ كليلة ودمنة (تونس: دار بوسلامة، 1977)

مكناطن (وليم حي) (مشرف)

ـ ألف ليلة وليلة (الهند، 1839 وأعادت إصداره قصور الثقافة، القاهرة، 1996)

المنجّد (= صلاح الدين)

ـ عروس العرائس (بيروت: مؤسسة التراث العربي، 1959)

مهدي (= محسن)

ـ كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى (ليدن، : بريل، 1984)

وير (هنس/ محقق)

- الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، تحقيق (بيروت: دار الكتاب العربي، 1956
يونس (عبد الحميد/ مترجم)
- الأسفار الخمسة، بنجاتنترا (الكويت: مطبعة الحكومة، د. ت)
ألف ليلة وليلة، 4ج (بيروت: المكتبة الثقافة، 1979)

ب. السيرة النبوية

ابن سيد الناس (= أبو الفتح محمد بن محمد)
- عيون الأثر في فنون المغازي والشمائل والسير (القاهرة: مكتبة القدس، 1356هـ)
ابن كثير=عماد الدين أبو الفداء)
- السيرة النبوية تصحيح أحمد عبد الشافي (بيروت، دار الكتب العلمية)
ابن هشام (= أبو محمد بن عبد الملك)
- السيرة النبوية (بيروت: دار الجيل، 1975)
الحلبي (= علي بن برهان الدين)
- إنسان العيون في سيرة الأمين المأمون (القاهرة: مطبعة الاستقامة، 1962)
دحلان (= أحمد زيني)
- السيرة النبوية والآثار المحمدية (مطبوع على هامش إنسان العيون)
السهيلي (= عبد الرحمن)
- الروض الأنف في شرح السيرة النبوية، تحقيق عبد الرحمن الوكيل (القاهرة: مطبعة النصر)
الواقدي (= محمد بن عمر)
- المغازي، تحقيق مارسدن جونز (مطبعة جامعة اكسفورد، 1966)

ج. التراجم

ابن أبي أصيبعة (= موفق الدين أبو العباس)
- عيون الأنباء في طبقات الأطباء (بيروت: دار الفكر، 1987)
ابن الأثير (= أبو الحسن علي بن أبي الكرم)
- أُسد الغابة في معرفة الصحابة، تحقيق محمد إ البناء ومحمد عاشور (القاهرة: دار الشعب)
ابن خلكان (= أبو العباس شمس الدين أحمد)

ـ وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس (بيروت: دار صادر، د. ت)
ابن سعد (= محمد بن سعد)
ـ الطبقات الكبير، تحقيق إدوارد سخو (ليدن: مطبعة بريل، 1322 ـ 1347هـ)
ابن العماد (= أبو الفلاح عبد الحي الحنبلي)
ـ شذرات الذهب في أخبار من ذهب (بيروت: المكتب التجاري، د. ت)
الخطيب البغدادي (= أبو بكر أحمد بن ثابت)
ـ تاريخ بغداد (بيروت: دار الفكر، د. ت)
الذهبي (= شمس الدين محمد بن أحمد)
ـ تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والأعلام (مكتبة القدس، 1369هـ).
ـ العبر في خبر من غبر، تحقيق صلاح الدين المنجد (الكويت: دائرة المطبوعات والنشر، 1960)
ـ سير أعلام النبلاء (بيروت: مؤسسة الرسالة، د. ت).
السبكي (= تاج الدين أبو نصر عبد الوهاب)
ـ طبقات الشافعية الكبرى (القاهرة المطبعة الحسينية، د. ت)
السلمي (= أبو عبد الرحمن)
ـ طبقات الصوفية، تحقيق نور الدين شريبة (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1969).
السيوطي (= جلال الدين عبد الرحمن)
ـ طبقات الحفاظ، تحقيق علي محمد عبد الرحمن (بيروت: مطبعة الاستقلال الكبرى، 1973)
الصفدي (= صلاح الدين خليل بن آيبك)
ـ الوافي بالوفيات، تحقيق هلموت ريتر (المانيا، فيسبادن: دار نشر شتاينر، 1962)
العسقلاني (= أحمد بن علي بن حجر)
ـ تقريب التهذيب لخاتمة الحفاظ، تحقيق عبد الوهاب عبد اللطيف (بيروت: دار المعرفة، 1975)
القفطي (=جمال الدين أبي الحسن علي)
ـ أنباه الراوة على أنباء النحاة، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم (القاهرة: دار الكتب المصرية 1950)

ـ تاريخ الحكماء (بغداد: مكتبة المثني ـ القاهرة: مكتبة الخانجي)
النووي (=أبو زكريا محي الدين)
ـ تهذيب الأسماء واللغات (د. م. د. ت)

د. السير الموضوعية

ابن الجوزي (=أبو الفرج عبد الرحمن)
ـ سيرة عمر بن الخطاب (د. ت. م. م)
ابن شداد (= بهاء الدين)
ـ سيرة صلاح الدين، السيرة الحلبية، تحقيق جمال الدين الشيال (القاهرة: مطبعة الخانجي 1962)
أبو فراس (=شهاب الدين المنيفي)
ـ مناقب المولى سنان راشد الدين، تحقيق مصطفى غالب (بيروت دار اليقظة العربية 1967)
البدر العيني (=محمود بن أحمد)
ـ الروض العاطر في سيرة الملك الظاهر (ططر) تحقيق هاني أرنست (القاهرة: إحياء الكتب العربية 1962)
البلوي (=أبو عبدالله بن محمد المديني)
ـ سيرة أحمد بن طولون، تحقيق محمد كرد علي (دمشق: المكتب العربية، د. ت)
الجوذري (= أبو علي منصور)
ـ سيرة الأستاذ جوذر، تحقيق كامل حسين وعبد الهادي شعيرة (القاهرة: مطبعة الاعتماد، د. ت)

هـ. السيرة الذاتية

ابن خلدون (=عبد الرحمن بن محمد)
ـ التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً، تحقيقا ابن تاويت (القاهرة: مطبعة التأليف والترجمة، 1951)
ابن طفيل (= أبو بكر محمد)
ـ حي بن يقظان، تحقيق ودراسة فاروق سعد (بيروت: دار الأفاق الجديدة، 1978)
الصلح (=عماد)

ـ اعترافات الشدياق في كتاب الساق على الساق (بيروت: دار الرائد العربي، 1982)
الغزالي (=أبو حامد محمد)
ـ المنقذ من الضلال، تحقيق جميل صليبا وكامل عياد (دمشق: مطبعة الجامعة، 1956)

و. السير الشعبية

ـ سيرة الأميرة ذات الهمة 70ج (مصر: مطبعة شوقي، د. ت)
ـ سيرة بني هلال (بيروت: المكتبة الثقافية د. ت)
ـ تغريبة بني هلال (بيروت: المكتبة الثقافية د. ت)
ـ سيرة سيف بن ذي يزن 17ج (القاهرة: المطبعة الكبرى، 1294هـ)
ـ سيرة الظاهر بيبرس 50ج (القاهرة: طبع عبد الحميد حنفي، د. ت)
ـ سيرة عنتر بن شداد 55ج (القاهرة: المكتبة العلمية الحديثة، د. ت)

ز. المقامات

ابن الجوزي (= أبو الفرج عبد الرحمن)
ـ مقامات ابن الجوزي، تحقيق محمد نغش (القاهرة: دار فوزي للطباعة، 1980)
التلمساني (= شمس الدين عفيف)
ـ المقامة، تحقيق محمد الأنسي، ملحقة بديوان شهاب الدين الشيباني (بيروت: المطبعة الأدبية، 1310)
الجزري (= ابن الصقيل)
ـ المقامات الزينية، تحقيق عباس مصطفى الصالحي (بيروت: دار المسيرة، 1980).
الحريري (= أبو القاسم بن علي)
ـ مقامات الحريري (بيروت: دار صادر، 1965)
الزمخشري (= أبو القاسم جار الله)
ـ شرح مقامات الزمخشري (بيروت: مكتبة الثقافة العربية، 1312هـ)
السويدي (= أبو البركات جمال الدين عبد الله)
ـ مقامة الأمثال السائرة (القاهرة: مطبعة النيل، د. ت)
الشريشي (= أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن)
ـ شرح مقامات الحريري، تحقيق أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: المؤسسة العربية الحديثة، 1969)

الغزالي (= أبو حامد محمد)
ـ مقامات العلماء بين يدي الخلفاء والأمراء، تحقيق محمد الحديثي (بغداد: دار الحربة للطباعة، 1988)
الكازروني (= ظهير الدين)
ـ مقامة في قواعد بغداد العباسية، تحقيق كوركيس وميخائيل عواد، مجلة المورد (بغداد، 1979) العدد4
الهمذاني (= بديع الزمان)
ـ شرح مقامات الهمذاني، تحقيق محيي الدين عبد الحميد (بيروت: دار الكتب العلمية، 1979)
وجدي (= محمد فريد)
ـ الوجديات، تحقيق عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1982)
الورغي (= محمد بن أحمد)
ـ مقامات الورغي ورسائله، تحقيق عبد العزيز الفيزاني (تونس: الدار التونسية للنشر، 1972)
الوهراني (= ركن الدين محمد بن محرز)
ـ مقامات الوهراني ورسائله، تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نغش (القاهرة: دار الكتاب العربي، 1968)
اليازجي (= ناصيف)
ـ مجمع البحرين (بيروت: دار صادر، 1961)

ح. كتب الأمثال

ابن عاصم (المفضل بن سلمة (
ـ الفاخر، تحقيق عبد العليم الطحاوي (القاهرة: وزارة الإرشاد القومي، 1960 (
الثعالبي (= أبو منصور عبد الملك)
ـ التمثيل والمحاضرة، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو (= القاهرة: دار الكتب العربية، 1961)
ـ ثمار القلوب في المضاف والمنسوب (القاهرة: المطبعة الظاهرية، 1908).
الزمخشري (= أبو القاسم جار الله)

ـ المستقصى من أمثال العرب، تحقيق عبد المعيد خان، (حيدر آباد: المطبعة العثمانية، 1962)

الميداني (= أبو الفضل أحمد بن محمد)

ـ مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (القاهرة: مطبعة السعادة، 1959)

ط. نصوص سردية وإخبارية أخرى

ابن الجوزي (= أبو الفرج عبد الرحمن)

ـ ذم الهوى، تحقيق مصطفى عبد الواحد (القاهرة: مطبعة السعادة، 1962)

ـ صيد الخاطر، نشر محمد أمين الخانجي (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1927).

ابن شهيد الأندلسي (= أبو جعفر أحمد)

ـ رسالة التوابع والزوابع، تحقيق البستاني (بيروت: دار صادر، 1967)

ابن يوسف الكاتب (= أبو جعفر أحمد)

ـ المكافأة، تحقيق أحمد أمين وعلي الجارم (القاهرة: المطبعة الأميرية، 1941)

أبو المطهر الأزدي (= محمد بن أحمد)

ـ حكاية أبي القاسم البغدادي، نشر أدم متز (هيدلبرج: مطبعة كارل ونتر، 1902)

التنوخي (= أبو القاسم علي المحسن بن علي)

ـ الفرج بعد الشدة (بيروت: دار صادر، 1978)

ـ نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، تحقيق عبود الشالجي (د. م، 19719)

التوحيدي (= أبو حيان)

ـ الإمتاع والمؤانسة، ضبط وشرح أحمد أمين، احمد الزين (بيروت: مكتبة الحياة، د. ت)

الثعلبي (= ابن إسحاق أحمد بن محمد)

ـ قصص الأنبياء المسمى بعرائس المجالس (القاهرة: المطبعة البهية، 1301هـ)

المعري (= أبو العلاء)

ـ رسالة الغفران، تحقيق علي شلق (بيروت: دار القلم، 1975)

2. الكتب

أ. القرآن الكريم

ب. علوم الدين (تفسير + حديث + فقه + علم الكلام + دراسات قرآنية)

الآمدي (= سيف الدين أبوالحسن)

ـ منتهى السول في علم الأصول (القاهرة: مطبعة صبيح، د. ت)

الأشعري (أبو الحسن علي)

ـ مقالات الإسلاميين، تحقيق محيي الدين عبد الحميد (القاهرة: مكتبة النهضة، 1950)

الأصفهاني (=أبو نعيم أحمد)

ـ حلية الأولياء (بيروت، دار الكتاب العربي، 1405)

ابن أبي شيبة (=أبو بكر عبدالله)

ـ مصنف ابن أبي شيبة، تحقيق كمال الحوت (الرياض: مكتبة الرشد، 1409)

ابن تيمية (= تقي الدين أحمد)

ـ رفع الملام عن الأئمة الأعلام، تحقيق حامد الفقي (القاهرة: مطبعة السنة المحمدية 1985)

ابن جماعة (=أبو إسحاق إبراهيم)

ـ تذكرة السامع والمتكلم في أدب العالم والمتعلم (حيدر آباد: المطبعة العثمانية 1353).

ابن الجوزي (=أبوالفرج عبدالرحمن)

ـ تلبيس إبليس: تحقيق محمد منير الدمشقي (القاهرة: مطبعة النهضة 1928)

ـ العلل المتناهية، تحقيق خليل الميس (بيروت: دار الكتب العلمية، 1403)

ـ كتاب القصّاص والمذكرين، تحقيق مارلين سوارتز (بيروت: دار المشرق 1971)

ابن حزم (=أبو محمد علي الأندلسي)

ـ الإحكام في أصول الأحكام (القاهرة مطبعة الأمام د. ت)

ـ التقريب لحد المنطق، تحقيق إحسان عباس (بيروت: د. م، 1959)

ابن حنبل (= أبو عبدالله أحمد بن محمد)

ـ مسند أحمد (د. م، د. ت)

الحنبلي (=أبو الفرج عبد الرحمن بن أحمد)

ـ جامع العلوم والحكم (بيروت: دار المعرفة، 1408)

ابن سينا (= أبو علي)
ـ أسرار الحكمة المشرقية، تحقيق ميكائيل بن يحيى المهرني (لايدن: مطبعة بريل، 1889)
ـ الإشارات والتنبيهات، شرح نصير الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا (القاهرة: دار المعارف، 1960)
ـ منطق المشرقيين والقصيدة المزدوجة في المنطق (القاهرة: المكتبة السلفية، 1910)
ابن الصلاح (=تقي الدين عثمان)
ـ مقدمة ابن الصلاح، تحقيق عائشة عبد الرحمن (القاهرة: دار الكتب، 1974)
ابن عقيل (أبو الوفاء علي بن محمد)
ـ كتاب الفنون، تحقيق جورج مقدسي (بيروت: دار المشرق 1971)
ابن قتيبة (= عبدالله بن مسلم)
ـ تأويل مختلف الحديث، تحقيق محمد النجار (بيروت: دار الجيل، 1972)
ابن القيسراني (=أبو الفضل محمد بن طاهر المقدسي)
ـ كتاب السماع، تحقيق أبو الوفا المراغي (القاهرة: لجنة إحياء التراث الإسلامي، 1970)
ابن كثير (= عماد الدين أبو الفداء)
ـ فضائل القرآن، ذيل تفسير القرآن العظيم (بيروت: دار الأندلس، 1966)
ـ نهاية البداية في الفتن والملاحم، تحقيق محمد فهيم أبو عيبة (الرياض: مكتب النصر، 1968)
ابن ماجة (= محمد بن يزيد)
ـ السنن (القاهرة: د. ت)
ابن المبارك (= أبو عبدالله)
ـ الزهد، تحقيق حبيب الرحمن الأعظمي (بيروت: دار الكتب العلمية)
ابن مفلح (= برهان الدين إبراهيم)
ـ المقصد الأرشد في ذكر أصحاب الإمام أحمد، تحقيق عبد الرحمن العثيمين (الرياض: مكتبة الرشد، 1990)
أبو الحسين البصري (=محمد بن علي)
ـ المعتمد في أصول الفقه، تحقيق محمد حميد الله (دمشق: المعهد العلمي الفرنسي، 1965)

أبو داود (= سليمان السجستاني)

ـ سنن أبي داود (القاهرة: مطبعة الحلبي، 1952)

أبو طالب المكي (= محمد بن علي)

ـ قوت القلوب (القاهرة: المطبعة المصرية، 1932)

أبو يعلى (=أحمد بن علي بن المثنى)

ـ مسند أبي يعلى، تحقيق حسين سليم أسد (دمشق، دار المأمون، 1984)

الباقلاني (= أبو بكر محمد بن الطيب)

ـ إعجاز القرآن، تحقيق أحمد صقر (القاهرة: دار المعارف، 1963)

ـ التمهيد في الرد على الملحدة، والمعطلة، والرافضة والخوارج والمعتزلة، تحقيق محمود محمد الخضيري

ومحمد عبد الهادي أبو ريدة (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف، 1947)

البخاري (= أبو عبدالله محمد بن إسماعيل)

ـ الصحيح (بيروت: دار القلم، 1987)

البستي (= ابو عبدالله بن رشيد)

ـ إفادة النصيح بالتعريف بالجامع الصحيح، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة (تونس: الدار التونسية)

البستي (= محمد بن حيان)

ـ كتاب المجروحين من المحدثين، تحقيق عزيز بك القادري (حيدر آباد: المطبعة العزيزية، 1970)

ـ مشاهير علماء الأمصار، تحقيق فلايشهمر (بيروت، دار الكتب العلمية، 1959)

البيروني (= أبو الريحان محمد بن أحمد)

ـ في تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة (حيدر آباد: المطبعة العثمانية، 1958)

البيهقي (=أبو بكر أحمد بن حسين)

ـ الاعتقاد، تحقيق أحمد عصام الكاتب (بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1401)

ـ شعب الإيمان، تحقيق محمد زغلول (بيروت، دار الكتب العلمية، 1410)

التميمي (= أبو منصور عبد القادر بن طاهر)

ـ أصول الدين (استانبول، مطبعة الدولة، 1928)

التوحيدي (= أبو حيان)

ـ البصائر والذخائر، تحقيق إبراهيم الكيلاني (دمشق: مطبعة إنشاء، 1964)

الجرجاني (=عبدالله بن عدي)

ـ الكامل في ضعفاء الرجال، تحقيق مختار غزازي، بيروت، دار الفكر، 1977

الجريري (= أبو الفرج معافى بن زكريا)

ـ الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي، تحقيق مرسي الخولي (بيروت: عالم الكتب، 1981)

الخطّاب (=أبو عبدالله محمد)

ـ مواهب الجليل لشرح مختصر خليل (بيروت: دار الكتاب اللبناني)

الخطيب البغدادي (= أبو بكر أحمد بن ثابت)

ـ تقييد العلم، تحقيق يوسف العش (دمشق: المطبعة الكاثوليكية، 1949)

ـ الجامع لأخلاق الراوي وأداب السامع، تحقيق محمود الطحان (الرياض: مكتبة المعارف، 1403

ـ شرف أصحاب الحديث، تحقيق محمد سعيد أو غلي (أنقرة: دار إحياء السنة النبوية، 1971)

ـ الكفاية في علم الرواية (حيدر آباد، 1938)

الذهبي (= شمس الدين)

ـ ميزان الاعتدال في نقد الرجال، تحقيق علي معوض وعادل عبد الموجود (بيروت، المكتبة العلمية، 1995)

الرازي (= فخر الدين محمد بن عمر)

ـ المباحث المشرقية في علم الإلهيات والطبيعيات (طهران: مكتب الأسدي، 1966).

الرماني (=أبو الحسن)

الرماني (= أبو الحسن) والخطابي (= أبو سليمان) والجرجاني (عبد القاهر).

ـ ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله، وزغلول سلاّم (القاهرة: دار المعارف، 1968). الزركشي (=بدر الدين محمد)

ـ البرهان في علوم القران، تحقيق أبو الفضل إبراهيم (بيروت: دار الجيل)
الزمخشري (= أبو القاسم جار الله).
ـ الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل (القاهرة: مطبعة الحلبي، 1968)
السخاوي (=شمس الدين محمد)
ـ فتح المغيث، تحقيق عبد الرحمن عثمان (القاهرة، مطبعة العاصمة، 1969)
السهروري (أبو حفص عمرو بن محمد) هل هي لشخص واحد؟؟
ـ عوارف المعارف (القاهرة، المكتبة التجارية/ مطبوع على هامش إحياء علوم الدين)
السهروري (= شهاب الدين)
ـ رسالة كلمات الصوفية، تحقيق حسن عاصي، (مجلة معهد المخطوطات العربية) مج 28ع 1/ 1984
ـ كتاب اللمحات، تحقيق إميل المعلوف (بيروت: دار النهار، 1969)
ـ مجمومة في الحكمة الالهية، بعناية هنري كوربين (استانبول، مطبعة المعارف، 1945)
السيوطي (= جلال الدين عبد الرحمن).
ـ الإتقان في علوم القرآن (القاهرة: مطبعة الحلبي، 1940).
الشافعي (= أبو جعفر بن ادريس)
ـ الأم (القاهرة: مطبعة الكبرى، 1321هـ).
ـ الرسالة، تحقيق أحمد محمد شاكر (القاهرة: مطبعة الحلبي، 1940)
شمس الحق آبادي (=أبو الطيب محمد)
ـ عون المعبود (بيروت: دار الكتب العلمية، 1415)
الصنعاني (= أبو بكر عبد الرزاق)
ـ مصنف عبد الرزاق، تحقيق حبيب الرحمن الأعظمي (بيروت، المكتب الإسلامي، 1403)
الطبراني (=سليمان بن أحمد)
ـ المعجم الكبير، تحقيق حمدي السلفي (الموصل: مكتبة العلوم والحكمة، 1984)
الطبرسي (= الفضل بن الحسن)
ـ مجمع البيان في تفسير القرآن، تحقيق هاشم المحلاتي (بيروت: دار إحياء التراث، 1986)

الطبري (= أبو جعفر محمد بن جرير).
- جامع البيان في تفسير القرآن (بيروت: دار المعرفة، 1972).
الطحاوي (= أبو جعفر أحمد بن محمد).
- مشكل الآثار (الهند = 1333هـ).
العسقلاني (= ابن حجر)
- الإصابة، تحقيق علي محمد البجاوي (بيروت: دار الجيل، 1992)
- تغليق التعليق، تحقيق سعيد القزقي (بيروت، المكتب الإسلامي، 1405)
الغزالي (= أبو حامد محمد).
- إحياء علوم الدين (القاهر: المطبعة التجارية، د. ت).
- الإملاء على إشكالات الإحياء مطبوع على هامش إحياء علوم الدين.
- فيصل التفرقة بين الإسلام والزندقة، تحقيق سليمان دنيا (القاهرة: دار إحياء الكتب، 1961)
- المستصفى من علم الأصول، تحقيق محمد حسن هيتو (دمشق: 1970).
- المنخول من تعليقات الأصول، تحقيق محمد حسين هيتو (دمشق)
الفاكهي (=محمد بن إسحاق)
- أخبار مكة، تحقيق عبدالملك دهيش (بيروت: بيروت، دار خضر، 1414)
القضاعي (=محمد بن سلامة)
- مسند الشهاب، تحقيق حمدي السلفي (بيروت: مؤسسة الرسالة، 1986)
القرطبي (=محمد بن أحمد)
- تفسير القرطبي، تحقيق أحمد البردوني (القاهرة: دار الشعب، 1373)
القاضي عبد الجبار (= أبو الحسن بن محمد)
- المغني في أبواب التوحيد والعدل، تحقيق أمين الخولي (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد، 1960)
الكرماني (= أحمد حميد الدين)
- راحة العقل، تحقيق مصطفى غالب (بيروت: دار الأندلس، 1967)
المروزي (= إسحاق بن إبراهيم)
- مسند إسحاق بن راهويه، تحقيق عبد الغفور البلوشي (المدينة المنورة: مكتبة الإيمان، 1995)

مسلم (= أبو الحسن بن الحجاج).
ـ الصحيح (القاهرة: مطبعة الحلبي، د. ت).
المناوي (=محمد عبد الرؤوف)
ـ التعاريف، تحقيق رضوان الداية (بيروت: دار الفكر المعاصر، 1410)
المنذري (=عبد العظيم)
ـ الترغيب والترهيب، تحقيق إبراهيم شمس الدين (بيروت: دار الكتب العلمية، 1417
النعمان بن حيون (= القاضي النعمان).
ـ أساس التأويل، تحقيق عارف تامر (بيروت: دار الثقافة، 1960).
النيسابوري (=نظام الدين الحسن بن محمد)
ـ تفسير غرائب القرآن ورغائب الفرقان (بيروت: دار المعرفة، 1992/ على هامش جامع البيان للطبري)
الهروي (= علي بن سلطان محمد).
ـ مرقاة المفاتيح (باكستان: مكتبة إمداد ـ ملتان، 1966)
الهمذاني (=أبو شجاع شيرويه)
ـ الفردوس بمأثور الخطاب، تحقيق السعيد بسيوني زغلول، بيروت، دار الكتب العلمية)
الهندي (=علي المتقي علاء الدين)
ـ كنز العمال في السن والأقوال (حيدر آباد، المطبعة العثمانية، 1958)
الهيثمي (=أبو بكر)
ـ مجمع الزوائد (بيروت، القاهرة، دار الريان، 1407
المبارك الجزري.
ـ النهاية في غريب الأثر، بيروت

ج. المصادر التاريخية

ابن الأثير (= أبو الحسن علي بن أبي الكرم)
ـ الكامل في التاريخ (بيروت: دار الفكر، 1978).
ابن أياس (=محمد بن أحمد)
ـ بدائع الزهور في وقائع الدهور (بغداد: مكتبة التحرير، 1990)

الجبرتي (=عبد الرحمن)
- عجائب الآثار في التراجم والأخبار (بيروت: دار الجيل، 1978)
ابن الجوزي (= أبو الفرج عبد الرحمن)
- المنتظم في تاريخ الملوك والأمم (حيدر آباد: المطبعة العثمانية، 1357هـ)
ابن خلدون (= عبد الرحمن بن محمد).
- كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1968).
- مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الواحد وافي (القاهرة: دار نهضة مصر)
- المقدمة (بيروت: دار الفكر).
ابن عساكر (= أبو القاسم على هبة الله).
- التاريخ الكبير، ترتيب عبد القادر أفندي (روضة الشام، 1330هـ)
السخاوي (= شمس الدين محمد بن عبد الرحمن).
- الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ، تحقيق فرانز روزنتال (بغداد: مطبعة العاني، 1963).
السيوطي (= جلال الدين عبد الرحمن).
- تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (القاهرة: مطبعة المدني، 1964)
- حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، 1968)
الطبري (= أبو جعفر محمد بن جرير)
- تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف، 1987).
المسعودي (= أبو الحسن بن على).
- أخبار الزمان (بيروت: دار الأندلس، 1966)
- مروج الذهب ومعادن الجوهر (بيروت: دار الأندلس، 1973)
المقدسي (= مطهر بن طاهر).
- البدء والتاريخ، تحقيق كلمان هوار (باريس: 1899)
المقريزي (= تقي الدين أحمد بن علي)
- المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار (بيروت: الساحل الجنوبي، 1959)

الواسطي (=أسلم بن سهل الرزاز)

ـ تاريخ واسط تحقيق كوركيس عواد (بيروت، عالم الكتب، 1406

د. المصادر الأدبية (أدب + لغة + بلاغة + نقد)

الأبشيهي (= شهاب الدين محمد)

ـ المستطرف من كل مستظرف (د. م: دار الفكر، د. ت)

ـ المستطرف من كل فن مستظرف، تحقيق مفيد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، 1986)

الأصبهاني (= أبو قاسم بن محمد الراغب)

ـ محاضرات الأدباء في محاورات الشعراء والبلغاء (بيروت: مكتبة الحياة، د. ت)

الأصفهاني (= أبو الفرج).

ـ الأغاني (بيروت: دار الفكر، 1986).

البغدادي (= عبد القادر بن عمر)

ـ خزانة الأدب، تحقيق عبد السلام هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي)

ابن الأثير (= أبو الفتح ضياء الدين نصر الله).

ـ المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محيي الدين عبد الحميد (القاهرة: مطبعة الحلبي، 1939)

ابن بسام الشنتريني (ابو الحسن على).

ـ الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس (ليبيا: الشركة العربية للكتاب، 1979).

ابن رشيق (= أبو على الحسن القيرواني).

ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محيي الدين عبد الحميد (بيروت: دار الجيل، 1972)

ابن الصائغ (=عبد الرحمن بن يوسف)

ـ تحفة أولي الألباب في صناعة الخط والكتاب، تحقيق هلال ناجي، تونس، دار بوسلامة، 1967

ابن قتيبة (= أبو محمد عبد الله بن مسلم).

ـ الشعر والشعراء (بيروت: دار العلم للملايين).

ـ عيون الأخبار (القاهرة: دار الكتب، 1928).
ـ المعارف، تحقيق ثروت عكاشة (القاهرة: دار الكتب، 1960).

ابن قيس (=عبدالله بن محمد)

ـ قري الضيف، تحقيق عبدالله المنصور (الرياض: تحقيق عبدالله منصور (الرياض: أضواء السلف، 1997)

قدامة بن جعفر

ـ نقد الشعر، تحقيق بونيباكر (ليدن: 1956)

أبو هلال العسكري (=الحسن بن سهل)

ـ كتاب الصناعتين، تحقيق البجاوي وأبو الفضل إبراهيم (بيروت: المكتبة العصرية، 1986)

الكاتب (=علي بن خلف)

ـ مواد البيان، تحقيق حسين عبد اللطيف (طرابلس)

الثعالبي (= أبو منصور عبد الملك)

ـ يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق محيي الدين عبد الحميد (القاهرة: مطبعة السعادة، 1956)

الصولي (= أبو بكر محمد بن يحيي)

ـ كتاب الأوراق: أخبار الراضي بالله والمتّقي لله، تحقيق ج، هيورث، دن (بيروت: دار المسيرة، 1979)

ابن طباطبا (=العلوي)

ـ عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام (القاهرة)

الجاحظ (=أبو عثمان عمرو بن بحر)

ـ البيان والتبيين، تحقيق فوزي عطوى (بيروت: دار صعب، د. ت).
ـ الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون (القاهرة: مطبعة الحلبي، د. ت)
ـ رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون (القاهرة: مطبعة الخانجي، د. ت)

الجرجاني (= عبد العزيز)

ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أبو الفضل إبراهيم والبجاوي، القاهرة، القاهرة، مطبعة الحلبي)

الحصري (= أبو إسحاق إبراهيم).
ـ زهر الآداب، ضبط زكي مبارك، تحقيق محيي الدين عبد الحميد (القاهرة: مطبعة السعادة، 1953).
السكاكي (= أبو يعقوب يوسف بن بكر).
ـ مفتاح العلوم، تحقيق أكرم عثمان يوسف (بغداد: مطبعة الرسالة، 1982)
القرطاجني (= أبو الحسن حازم).
ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد بن الحبيب الخوجة (تونس: دار الكتب الشرقية، 1966).
القلقشندي (= أبو العباس أحمد بن علي).
ـ صبح الأعشى في صناعة الإنشا (القاهرة: المطبعة الأميرية، د. ت)
الكلاعي (= أبو القاسم محمد).
ـ أحكام صنعة الكلام، تحقيق محمد رضوان الداية (بيروت: دار الثقافة، 1966)
ابن المدبّر (=إبراهيم)
ـ الرسالة العذراء، تحقيق زكي مبارك، القاهرة، دار الكتب، 1931
المقدسي (= عبدالله بن أحمد بن قدامة)
ـ المغني (بيروت: دار الفكر، 1405)
المقري (= أحمد بن محمد).
ـ نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس (بيروت: دار صادر، 1968)
المكي (= العباس بن علي بن نور الدين).
ـ نزهة الجليس ومنية الأديب الأنيس (النجف الأشرف: المطبعة الحيدرية، 1967)
النهشلي (= أبو محمد عبد الكريم)
ـ الممتع في عالم الشعر، تحقيق المنجي الكعبي (تونس)
النويري (= شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب)
ـ نهاية الأرب في فنون الأدب (القاهرة: دار الكتب، 1949)

هـ: المعجمات والفهارس ودوائر المعارف

ابن خير الأشبيلي (= أبو بكر محمد)

ـ فهرسة ما رواه عن شيوخه، تحقيق زيدين (بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1979)
ابن منظور (= أبو الفضل جمال الدين).
ـ لسان العرب (بيروت: دار صادر، د. ت)
ابن النديم (= محمد بن إسحاق)
ـ الفهرست، تحقيق رضا تجدد (طهران: 1971)
البستاني (= بطرس).
ـ دائرة المعارف (طهران: مؤسسة مطبوعاتي اسماعيليان، د. ت)
التهانوي (= محمد علي الفاروقي)
ـ كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1972)
الجوهري (= إسماعيل عبد حماد)
ـ الصحاح، إعداد نديم مرعشلي وأسامة مرعشلي (بيروت: دار الحضارة العربية، 1974)
حاجي خليفة (= مصطفي بن عبد الله)
ـ كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، 0بغداد: مطبعة المثنى. د. ت)
الزمخشري (أبو القاسم جار الله).
ـ أساس البلاغة (بيروت: دار صادر، 1965)
طاش كبرى زاده (= أحمد بن مصطفى)
ـ مفتاح السعادة ومصباح السيادة (حيدر آباد: المطبعة العثمانية، 1977)
الفيروز آبادي (= مجد الدين محمد بن يعقوب)
ـ القاموس المحيط (بيروت: دار الجيل، د. ت)
مصطفى (= إبراهيم)، الزياد (= أحمد حسن)، عبد القادر (= حامد)، النجار (= محمد علي)
ـ المعجم الوسيط (طهران المكتبة العلمية، د. ت)
محمد ثابت الفندي وآخرون (ترجمة).
ـ دائرة المعارف الإسلامية، (طهران: مطبعة جهان، د. ت).
ياقوت الحموي (= أبو عبدالله)
ـ معجم البلدان (بيروت، دار الفكر)

و. كتب في موضوعات مختلفة

السكتواري (=علاء الدين علي)

ـ محاضرة الأوائل ومسامرة الأواخر (القاهرة: المطبعة الشرقية، 1311)

علي بن أبي طالب

ـ نهج البلاغة، شرح محمد عبده، بيروت، مؤسسة الأعلى)

الغزالي (= أبو حامد)

ـ معيار العلم في فن المنطق، بيروت، دار الأندلس، 1978)

القنوجي (= صديق بن حسن)

ـ أبجد العلوم، تحقيق عبد الجبار زكار، بيروت، دار الكتب العلمية، 1978

العسكري (= أبو هلال الحسن بن سهل)

ـ الأوائل، تحقيق محمد السيد الوكيل (المدينة المنورة د. ت)

ثانيا. المصادر والمراجع الحديثة

1. النصوص

إبراهيم (=صنع الله)

ـ أمريكانلي (القاهرة، دار المستقبل العربية، 2004)

إخلاصي (= وليد)

ـ دار المتعة (لندن، دار رياض الريس للنشر، 1991)

الأسواني (=علاء)

ـ شيكاجو، القاهرة، دار الشروق، 2007)

ـ عمارة يعقوبيان (القاهرة، مكتبة مدبولي، 2006)

أوفقير (=مليكة) وفيتوسي (=ميشيل)

ـ السجينة، ترجمة ميشيل خوري (دمشق، دار الحصاد، 2000)

إيكو (=أمبرتو)

ـ اسم الوردة، ترجمة احمد الصمعي (تونس، دار التركي للنشر، 1991)

بدر (=علي)

ـ الطريق إلى تل المطران (بيروت، دار رياض الريس للكتب والنشر، 2005)

برادة (=محمد)
ـ لعبة النسيان (الرباط، دار الأمان، 1987)
براون (=دان)
ـ شيفرة دافنتشي، ترجمة سمة محمد عبد ربه (بيروت، الدار العربية للعلوم، 2004)
بركات (=حليم)
ـ المدينة الملونة (بيروت، دار الساقي، 2006)
البستاني (=سليم)
ـ أسماء، مجلة الجنان (مجلد عام 1873)
ـ بدور، مجلة الجنان (مجلد عام 1872)
ـ الهيام في جنان الشام (الجنان، مجلد عام 1870)
ـ الهيام في فتوح الشام (الجنان، مجلد عام 1874)
البطاينة (=عفاف)
ـ خارج الجسد (بيروت، دار الساقي، 2004)
بوجاه (=صلاح الدين)
ـ النخّاس (تونس، دار الجنوب للنشر)
بيطار (=هيفاء)
ـ امرأة من طابقين (بيروت، الدار العربية للعلوم، 2006)
تاج السر (=أمير)
ـ مرايا ساحلية: سيرة مبكرة (بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000)
تشانغ (=يونغ)
ـ بجعات برية، ترجمة عبد الإله النعيمي (بيروت، دار الساقي، 2002)
التكرلي (=فؤاد)
ـ خاتم الرمل (بيروت، دار الآداب، 1995)
ـ المسرّات والأوجاع (دمشق، دار المدى، 1998)
ثربانتس
ـ دون كيخوته، ترجمة عبد الرحمن بدوي (دمشق، دار المدى، 1998)

جبرا (=جبرا إبراهيم)
ـ البحث عن وليد مسعود (بيروت، دار الآداب، 1990)
جيلو (=فرانسوا) وليك (=كارلتون)
ـ حياتي مع بيكاسو، ترجمة مي مظفر (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000)
حبيبي (=إميل)
ـ الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل (تونس، دار الجنوب، 1982)
حلاوي (=جنان جاسم)
ـ ياكوكتي (لندن، دار رياض الريس، 1991)
حميش (=سالم)
ـ مجنون الحكم (لندن دار رياض الريس، 1990)
خريس (=سميحة)
ـ شجرة الفهود: تقاسيم الحياة (عمان، دار الكرمل، 1995)
ـ شجرة الفهود: تقاسيم العشق (القاهرة: دار شرقيات، 1998)
الخضيري (=بتول)
ـ غايب (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004)
ـ كم بدت السماء قريبة!! (بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003)
الخوري (=خليل)
ـ وي. . إذن لست بإفرنجي (جريدة حديقة الأخبار، 1859)
ـ وي. . أذن لست بافرنجي (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2007)
الدليمي (=لطفية)
ـ من يرث الفردوس (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987)
الدميني (=علي)
ـ الغيمة الرصاصية (بيروت، دار الكنوز الأدبية، 1998)
ديدرو
ـ جاك المؤمن بالقدر، ترجمة عبود كاسوحة (اللاذقية، دار الحوار، 2000)

الربيعي (=عبد الرحمن مجيد)

ـ أية حياة هي؟: سيرة البدايات (بيروت، دار الآداب، 2004)

ـ خطوط الطول.. خطوط العرض (تونس، درا المعارف، 1993)

الرزاز (=مؤنس)

ـ أحياء في البحر الميت (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982)

ـ اعترافات كاتم صوت (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992)

ـ متاهة الأعراب في ناطحات السراب (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986)

الرفاعي (=طالب)

ـ سمر كلمات (دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، 2006)

الركابي (=عبد الخالق)

ـ الراووق، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة، 1986)

ـ سابع أيام الخلق (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1994)

ـ عندما يحلق الباشق (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1990)

رينه (=خليل)

ـ ناجية (بيروت، المكتبة العلمية، 1884)

زيدان (=جورجي)

ـ الحجاج بن يوسف الثقفي (القاهرة، دار الهلال، 1950)

ـ عذراء قريش في عالم الغيب (الهلال، فبراير 1899)

سبول (=تيسير)

ـ الأعمال الكاملة (بيروت، 1980)

السعداوي (=نوال)

ـ امرأتان في امرأة (بيروت، دار الآداب، 1988)

السمان (=غادة)

ـ بيروت 75 (بيروت، منشورات غادة السمان، 1987)

الشارني (=رشيدة)

ـ الحياة على حافة الدنيا (تونس، دار الجنوب)

شرابي (=هشام)
ـ الجمر والرماد (الجزائر، منشورات الاختلاف، 2003)
شريح (=محمود)
ـ هشام شرابي، يروي قصة ثلاث مدن عاش فيها: عكا وبيروت وواشنطن (كولونيا، منشورات الجمل، 1994)
شكري (=محمد)
ـ الخبز الحافي (لندن، دار الساقي، 1993)
ـ الشطار (لندن، دار الساقي، 1994)
شمعون (=صموئيل)
ـ عراقي في باريس (كولونيا، دار الجمل، 2005)
شميت (=إريك إيمانويل)
ـ مسيو إبراهيم وزهور القرآن، ترجمة محمد سلماوي (القاهرة دار الشروق، 2005)
الشيخ (=حنان)
ـ حكاية زهرة (بيروت، دار الآداب، 1998)
صالح (=الطيب)
ـ موسم الهجرة إلى الشمال (بيروت، دار العودة، 1972)
صبح (=علوية)
ـ دنيا، بيروت (دار الآداب، 2006)
ـ مريم الحكايا (بيروت، دار الآداب، 2004)
طاهر (=بهاء)
ـ الحب في المنفى (القاهرة، دار الهلال 1995)
الطحاوي (=ميرال)
ـ الخباء، القاهرة (دار شرقيات، 1996)
الطرابلسي (=باهية)
ـ امرأة ليس إلا. . ترجمة الزهرة رميج (بيروت، المركز الثقافي العربي، 2005)
بن عثمان (=حسن)
ـ بروموسبور (تونس، الشركة التونسية للنشر، 1998)

العسلي (=شكري)
ـ فجائع البائسين (المقتبس، 1907)
غالا (=أنطونيو)
ـ المخطوط القرمزي (ترجمة رفعة عطفة، دمشق، دار ورد، 1998)
غرايبة (=هاشم)
ـ المقامة الرملية (عمان، دار الفارس، 1997)
الغيطاني (= جمال)
ـ خلسات الكرى (القاهرة، دار شرقيات، 1996)
فركوح (=إلياس)
ـ أعمدة الغبار (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996)
قطّان (=نعيم)
ـ فريدة، ترجمة آدم فتحي (منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، 2006)
ـ وداعاً بابل، ترجمة آدم فتحي (منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، 2000)
القصيبي (=غازي)
ـ العصفورية (لندن، دار الساقي 1996)
الكوني (=إبراهيم)
ـ التبر (لندن، دار رياض الريس للنشر والكتب، 1990)
ـ المجوس (الدار الجماهيرية، ليبيا ودار الآفاق الجديدة، المغرب، 1990)
ـ نزيف الحجر (الدار الجماهيرية ـ ليبيا، دار الآفاق الجديدة ـ المغرب، 1991)
لطفي (=عبد القادر)
ـ أوبرج السعادة (اللاذقية، دار الحوار، 1995)
ألليندي (=إيزابيل)
ـ بلدي المخترع، ترجمة رفعت عطفة (دمشق، دار ورد، 2004)
مازن (=أمين)
ـ مسارب (طرابلس، مطابع الثورة العربية، 1998)
مبارك (=على)
ـ الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979)

محفوظ (=نجيب)
ـ أصداء السيرة الذاتية (القاهرة، مكتبة مصر)
ـ أولاد حارتنا (بيروت، دار الآداب، 1997)
ـ بداية ونهاية (القاهرة، مكتبة مصر، 1984)
ـ بين القصرين (القاهرة، مكتبة مصر)
ـ السكرية (القاهرة، مكتبة مصر)
ـ قصر الشوق (مكتبة مصر)
ـ ملحمة الحرافيش (القاهرة، مكتبة مصر)
مختار (=آمال)
ـ نخب الحياة (بيروت، دار الآداب، 1993)
مراش (=فرنسيس فتح الله)
ـ غابة الحق (بيروت، دار الحمراء، 1990)
المرنيسي (=فاطمة)
ـ نساء على أجنحة الحلم، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل (بيروت، المركز الثقافي، 1998)
مستغانمي (=أحلام)
ـ ذاكرة الجسد (بيروت، دار الآداب، 1993)
مسعد (=رؤوف)
ـ بيضة النعامة (لندن، رياض الريس للنشر، 1994)
ـ مزاج التماسيح (القاهرة، ومكتبة مدبولي، 2000)
المسعدي (=محمود)
ـ حدث أبو هريرة قال (تونس، دار الجنوب للنشر، 1984)
مطر (=سليم)
ـ امرأة القارورة (لندن، دار رياض الريس للكتب والنشر)
معلوف (=أمين)
ـ سلالم الشرق، ترجمة منيرة مصطفى (دمشق، بترا للطباعة والنشر، 1996)
ـ صخرة طانيوس، ترجمة جورج أبي أصبع (بيروت، منشورات ملف العالم العربي، 1994)

مقدِّم (=مليكة)

ـ المتمرِّدة، ترجمة محمد المزديوي (بيروت، المركز الثقافي العربي، 2004)

منصور (=إلهام)

ـ أنا هي أنتِ (بيروت، دار رياض الريس للكتب والنشر، 2000)

ـ حين كنت رجلا (بيروت، دار رياض الريس، 2002)

المنفلوطي (=مصطفى لطفي)

ـ الشاعر (دمشق، دار الكاتب العربي، 1986)

ـ في سبيل التاج (دمشق، دار الكاتب العربي، 1986)

ـ النظرات، (دمشق، دار الكتاب العربي)

منيف (=عبد الرحمن)

ـ سيرة مدينة (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994)

موسى (=صبري)

ـ فساد الأمكنة (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987)

المويلحي (=محمد)

ـ حديث عيسى بن هشام (القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية)

ميخائيل (= سامي)

ـ فيكتوريا، ترجمة سمير نقاش (كولونيا، دار الجمل، ألمانيا، 2005)

مينه (=حنا)

ـ بقايا صور (بيروت، دار الآداب، 1990)

ناجي (=جمال)

ـ الحياة على ذمة الموت (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993)

ـ مخلفات الزوابع الاخيرة (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1988)

نقاش (=سمير)

ـ شلومو الكردي وأنا والزمن (كولونيا، منشورات الجمل، 2004)

نصر الله (=إبراهيم)

ـ طيور الحذر (بيروت، دار الآداب، 1996)

هلسا (=غالب)
- سلطانة، بيروت (دمشق، دار الحقائق، 1987)
هيكل (=محمد حسين)
- زينب: مناظر وأخلاق ريفية (القاهرة، دار المعارف، 1979)
وازن (=عبده)
- حديقة الحواس (بيروت، دار الجديد، 1993)

2. الكتب

أ. المراجع العربية

إبراهيم (=عبدالله)
- التلقّي والسياقات الثقافية (بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2000)
- المركزية الغربية (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1997)
- المطابقة والاختلاف) بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004)
إبراهيم (=نبيلة)
- سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة مقارنة (الرياض: دار المريخ، 1985)
إبراهيم (=نجيب اسكندر) ومنصور (رشدي فام)
- التفكير الخرافي (القاهرة: مكتبة الأنجلو - المصرية، 1962)
أدونيس
- الشعرية العربية (بيروت: دار الآداب، 1986)
الأحدب (=الشيخ إبراهيم)
- مسرحيات الشيخ إبراهيم الأحدب، تحقيق وتقديم محمد يوسف نجم (بيروت: دار صادر، 1985)
إدارة حديقة الأخبار
- خليل الخوري: فقيد الشعر والصحافة والسياسة (بيروت، مطبعة حديقة الأخبار، 1910)
إدريس (=سهيل)
- محاضرات عن القصة في لبنان (القاهرة، معهد الدراسات العربية العالية، 1957)

إسماعيل (=حيدر حاج)
ـ فرنسيس المرّاش (لندن: دار رياض الريس، 1989)
الأسود (=نزار)
ـ الحكواتي في دمشق (مجلة المأثورات الشعبية، الدوحة 1990/ 18)
أبو الأنوار (=محمد)
ـ مصطفى لطفي المنفلوطي: حياته وأدبه (القاهرة: مكتبة الشباب، 1983)
البحراوي (=سيد)
ـ محتوى الشكل في الرواية العربية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996)
بدر (=عبد المحسن طه)
ـ تطور الرواية العربية الحديثة في مصر 1870 ـ 1938 (القاهرة: دار المعارف، 1983)
ـ الروائي والأرض (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971)
ـ نجيب محفوظ: الرؤية والأداة (القاهرة: دار الثقافة 1987)
بدوي (=عبد الرحمن)
ـ الموت والعبقرية (الكويت: وكالة المطبوعات ـ بيروت: دار القلم)
ـ سيرة حياتي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000)
برادة (=محمد) وآخرون
ـ دراسات في القصة العربية، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1986
البرغوثي (=مريد)
ـ إدوارد سعيد: صوت التفكير المستقل، مجلة إلِف (الجامعة الأميركية، القاهرة، العدد 25 لسنة2005)
بركات (=حليم)
ـ المجتمع العربي المعاصر (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1986)
البستاني (= بطرس)
ـ أدب العرب في الجاهلية وصدر الإسلام (بيروت)
البياتي (عادل)
ـ الملاحم العربية (بغداد: دار الجاحظ، 1986)

تيمور (محمود)
ـ دراسات في القصة والمسرح، القاهرة، المطبعة النموذجية، د. ت
الجابري (=محمد عابد)
ـ نحن والتراث (بيروت: در التنوير، 1985)
جحا (=ميشال)
ـ سليم البستاني (دار رياض الريس للكتب والنشر، 1989)
الحجاجي (=أحمد شمس الدين)
ـ مصادر الراوي والرواية في السيرة الشعبية العربية (مجلة المأثورات الشعبية، الدوحة 1989/ 15)
حسن (=محمد رشدي)
ـ أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)
حسنين (=فؤاد)
ـ قصصنا الشعبي (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1947)
حسين (=طه)
ـ في الأدب الجاهلي (القاهرة: دار المعارف)
ـ المؤلفات الكاملة (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1973)
حقي (=يحيى)
ـ فجر القصة المصرية (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1987)
الحمصي (=قسطاكي)
ـ منهل الورّاد في عِلم الانتقاد، تحرير أحمد إبراهيم الهواري (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1999)
الخازن (= وليم)
ـ تباشير النهضة الأدبية (بيروت: دار العلم للملايين، 1993
الخالدي (=روحي)
ـ تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، تقديم حسام الخطيب (دمشق، 1984)

خلوصي (صفاء)

ـ دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية (بغداد: مطبعة الرابطة 1988)

خورشيد (=فاروق)

ـ السير الشعبية العربية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988)

ـ في الرواية العربية: عصر التجميع (القاهرة: دار الشروق، 1982

خورشيد (=فاروق) و ذهني (= محمود)

ـ فن كتابة السيرة الشعبية (القاهرة: دار الثقافة العربية، 1964)

الخوري (=يوسف قزما)

ـ افتتاحيات مجلة الجنان البيروتية 1870 ـ 1884 (بيروت: دار الحمراء، 1990)

داغر (=أسعد)

ـ مصادر الدراسة الأدبية (بيروت: منشورات الجامعة اللبنانية، 1972)

درّاج (= فيصل)

ـ نظرية الرواية والرواية العربي (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1999)

الدسوقي (=عمر)

ـ في الأدب الحديث (القاهرة: دار الفكر العربي)

درويش (=محمد حسن)

ـ تاريخ الأدب العربي في الجاهلية وصدر الإسلام، القاهرة

دوجلاس (=فدوي مالطي)

ـ بناء النص التراثي (بغداد: دار الشؤون الثقافية، د. ت)

الدوري (=عبدالعزيز)

ـ دراسة في سيرة النبي ومؤلفها ابن إسحاق (بغداد: مطبعة العاني 1965)

ذهني (=محمود)

ـ سيرة عنترة (القاهرة: دار المعارف 1979)

الذيب (= سامي)

ـ ختان الذكور والإناث (دمشق، دار الأوائل، 2003)

الراعي (= علي)

ـ دراسات في الرواية المصرية (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1979)

الرافعي (=عبد الرحمن)
ـ عصر إسماعيل (القاهرة: دار المعارف، 1987)
ـ عصر محمد علي (القاهرة: دار المعارف، 1989)
الرافعي (=مصطفى صادق)
ـ وحي القلم، القاهرة، دار المعارف، 1972
راميتش (=يوسف)
ـ أسرة المويلحي وأثرها في الأدب العربي الحديث (القاهرة: دار المعارف، 1980)
الزعبي (= زياد)
ـ كتابات عرار النثرية (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999)
زكي (=أحمد كمال)
ـ الفن القصصي في التراث العربي (مجلة الآداب ـ بيروت 1989/ 8/ 7)
الزيات (=أحمد حسن)
ـ تاريخ الأدب العربي (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر 1942)
ـ تاريخ الأدب العربي (بيروت: دار الثقافة، 1978)
زيدان (=جورجي)
ـ بناة النهضة العربية (القاهرة: دار الكاتب العربي، 1982)
ـ تاريخ آداب اللغة العربية (القاهرة: دار الهلال)
ـ تاريخ آداب اللغة العربية (بيروت: مكتبة الحياة، 1992)
سابايارد (=نازك)
ـ الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة (بيروت: مؤسسة نوفل، 1979)
السامرائي (= إبراهيم)
ـ التطور اللغوي التاريخي (بيروت: دار الأندلس، 1981)
السعافين (=إبراهيم)
ـ تحوّلات السرد (عمان: دار الشروق، 1996)
ـ تطور الرواية العربية في بلاد الشام (بيروت: دار المناهل، 1987)

سعد (=فاروق)

ـ من وحي ألف ليلة وليلة (بيروت: المكتبة التجارية، 1962)

سعيد (خالدة)

ـ حركية الإبداع، بيروت، دار العودة، 1982

سليمان (=موسى)

ـ الأدب القصصي عند العرب (بيروت: دار الكتاب، 1969)

الشدياق (=احمد فارس)

ـ الساق على الساق، إعداد عماد الصلح، بيروت، دار الرائد العربي، 1982

الشرقاوي (=عفت)

ـ دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي (بيروت: دار النهضة العربية)

شكري (=غالي)

ـ النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث (بيروت: دار الطليعة، 1982

شلش (=علي)

ـ نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث (القاهرة: مكتبة غريب، 1992)

شيخو (=لويس)

ـ تاريخ الآداب العربية 1800 ـ 1925 (بيروت: دار المشرق 1991)

ـ تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر (بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، 1926)

ـ شعراء النصرانية (بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، 1890)

الشيّال (=جمال الدين)

ـ تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي (القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية، 2000)

الصالح (=صبحي)

ـ علوم الحديث ومصطلحه (بيروت: دار العلم للملايين، 1965)

صالح (= فخري)

ـ مفهوم أدب المنفى، انظر، كتاب الأدب والمنفى، تحرير عبدالله إبراهيم (الدوحة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2007)

صالح (=مدني)
- ابن طفيل، قضايا ومواقف (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1980)
- ابن طفيل وقصة حي بن يقظان (بغداد: الشؤون الثقافية، 1989)
صمود (=حمادي)
- الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة (تونس: الدار التونسية للنشر، 1988)
ضيف (=شوقي)
- الأدب العربي المعاصر في مصر (القاهرة: دار المعارف، 1988)
- الترجمة الذاتية (القاهرة: دار المعارف)
- المقامة (القاهرة: دار المعارف)
طرّازي (=الفيكونت فيليب دي)
- تاريخ الصحافة العربية، بيروت، المطبعة الأدبية، 1913
طرشونة (=محمود)
- مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة ولية (تونس: مطابع الوحدة، 1986)
الطهطاوي (=رفاعة رافع)
- الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1973)
عابدين (=عبد المجيد)
- الأمثال في النثر العربي القديم (الإسكندرية)
العالم (=محمود أمين)
- أربعون عاماً من النقد التطبيقي (القاهرة: دار المستقبل، 1994)
العاملي (=زينب فوّاز)
- الدر المنثور في طبقات ربات الخدور (القاهرة: المطبعة الأميرية، 1312هـ)
عبد الدائم (=يحي إبراهيم)
- الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1975)
عبده (=قاسم) و الهواري (=احمد إبراهيم)
- الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث (القاهرة: دار المعارف، 1979)

عبده (=محمد)
- شرح نهج البلاغة (بيروت: مؤسسة الأعلمي)
عبود (=مارون)
- رواد النهضة العربية (بيروت: دار العلم للملايين، 1952)
- المجموعة الكاملة (بيروت: دار مارون عبود)
العريان (=محمد سعيد)
- حياة الرافعي (القاهرة: مطبعة الرسالة، 1939)
عصفور (=جابر)
- فجر الرواية العربية: ريادات مهمّشة، مجلة فصول (القاهرة: ع4/ 1998)
عطا لله (=رشيد يوسف)
- تاريخ الآداب العربية، تحقيق علي نجيب عطوي (بيروت: مؤسسة عز الدين، 1985)
العقّاد (=عباس محمود)
- بين الكتب والناس (بيروت: دار الكتاب العربي، 1966)
- عيد القلم (بيروت: المكتبة العصرية)
- الفصول (بيروت: المكتبة العصرية)
- في بيتي (بيروت: المكتبة العصرية، 1966)
- مراجعات في الآداب والفنون (بيروت: دار الكتاب العربي، 1966)
علي (=جواد)
- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام (بيروت)
العمد (=هاني)
- دراسات في كتب التراجم والسير (عمان: المؤسسة الصحفية الأردنية، 1981)
عمر (=محمد)
- حاضر المصريين أو سرّ تأخرهم، تحقيق مجيد طوبيا (القاهرة: دار المحروسة، 2002، عن نسخة مصورة للطبعة الأولى، 1902)
عمر (=مصطفى علي)
- القصة وتطورها في الأدب العربي (القاهرة: دار المعارف)

عواد (=ميخائيل)
- ألف ليلة وليلة مرآة الحضارة والمجتمع في القرن الرابع (بغداد: مطابع المؤسسة العراقية، 1962)
عوض (= لويس)
- تاريخ الفكر المصري الحديث (القاهرة: مكتبة مدبولي، 1986)
عوض (=يوسف نور)
- فن المقامات بين المشرق والمغرب (مكة المكرمة: مكتبة الطالب الجامعي، 1986)
عيّاد (=شكري) وآخرون
- الأدب العربي: تعبيره عن الوحدة والتنوّع (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1987)
- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين (الكويت: عالم المعرفة، 1993)
الغذّامي (=عبدالله محمد)
- المرأة واللغة، بيروت، المركز الثقافي العربي 1996
فاضل (=جهاد)
- أسئلة الرواية (طرابلس: الدار العربية للكتاب)
فوزي (=حسين)
- حديث السندباد القديم (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1943)
قاسم (=سيزا)
- القارئ والنص (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002)
القاضي (=محمد)
- الخبر في الأدب العربي، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1998
القاعود (=حلمي محمد)
- مدرسة البيان في النثر الحديث (القاهرة: دار الاعتصام، 1986)
القلماوي (=سهير)
- ألف ليلة وليلة (القاهرة دار المعارف، 1959)
القيسي (=نوري حمودي)
- محاولات في دراسة اجتماع الأدب (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1987)

الكك (=فيكتور)
- بديعات الزمان (بيروت: مطبعة الكاثوليكية، 1961)
الكيالي (=سامي)
- الأدب العربي المعاصر في سوريا: 1850 ـ 1950 (القاهرة: دار المعارف، 1959)
- السهروردي (القاهرة: دار المعارف، 1955)
كيليطو (=عبد الفتاح)
- الغائب (الدار البيضاء: دار توبقال، د. ت)
- لن تتكلّم لغتي (بيروت: دار الطليعة، 2002)
المانع (=سعاد)
- النقد النسوي، المجلة العربية للثقافة، تونس، ع32 لسنة 1997
مبارك (=زكي)
- النثر الفني في القرن الرابع (بيروت: دار الجيل، 1985)
مرتاض (=عبدالملك)
- ألف ليلة وليلة: دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1989)
المرزوقي (=سمير) شاكر (=جميل)
- مدخل إلى نظرية القصة (تونس: الدار التونسية للنشر، د. ت)
المقداد (=محمود)
- تاريخ الترسل عند العرب في الجاهلية (بيروت: دمشق دار الفكر، 1993)
المقدسي (=أنيس)
- تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي (بيروت: دار العلم للملايين، 1982)
مندور (=محمد)
- معارك أدبية (القاهرة، دار نهضة مصر)
المسيري (=عبد الوهاب)
- موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية (القاهرة، مركز الدراسات السياسية والإستراتيجية بالأهرام، 1975)

منصور (=أنيس)
ـ في صالون العقاد كانت لنا أيام (القاهرة: دار الشروق، 1983)
المنجّد (=صلاح الدين)
ـ المنتقى من دراسات المستشرقين (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة 1955)
منقوش (= ثريا)
ـ سيف بن ذي يزن بين الحقيقة والأسطورة (بغداد: دار الحرية 1980)
النابلسي (= شاكر)
ـ عصر التكايا والرعايا (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999)
نجم (=محمد يوسف)
ـ القصة في الأدب العربي الحديث (بيروت: دار الثقافة)
ـ المسرحية في الأدب العربي الحديث1847 ـ 1914 (بيروت: دار الثقافة)
النسّاج (=سيد حامد)
ـ بانوراما الرواية العربية الحديثة (القاهرة: مكتبة غريب)
النقاش (=رجاء)
ـ نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته (القاهرة: مركز الأهرام للترجمة والنشر، 1998)
نوفل (=يوسف حسن)
ـ بيئات الأدب العربي (الرياض: دار المريخ، 1984)
هلال (=محمد غنيمي)
ـ النقد الأدبي الحديث (بيروت: دار العودة، 1982)
الهواري (=أحمد إبراهيم)
ـ مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر (القاهرة: دار المعارف، 1979)
ـ نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر (القاهرة: دار المعارف، 1983)
هيكل (=محمد حسين)
ـ ثورة الأدب (القاهرة: دار المعارف، 1986)
ـ مذكرات الشباب (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1996)
ـ مذكرات في السياسة المصرية (القاهرة: دار المعارف، 1990)

الورقي (=السعيد)
ـ اتجاهات الرواية العربية المعاصرة (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1989)
وهبة (=مجدي) المهندس (كامل)
ـ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة لبنان، 1984
يونس (=عبد الحميد)
ـ الحكاية الشعبية (بغداد: دار الشؤون الثقافية)
ـ دفاع عن الفلكلور (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب 1973)
ـ الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي (القاهرة: مطبعة القاهرة 1956)

2. المراجع المترجمة

أبش (=ألرود) وفوكيما وآخرون
ـ نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة محمد العمري (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 1996)
أحمد (=ليلى)
ـ المرأة والجنوسة في الإسلام، ترجمة منى إبراهيم، وهالة كمال (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1999)
أرسطو طاليس
ـ فن الشعر" لأرسطو، تحقيق عبد الرحمن بدوي (بيروت: دار الثقافة، 1973)
أشكروفت (=بيل، وآخرون)
ـ الرد بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة شهرت العالم (بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2006)
ألن (=روجر)
ـ الرواية العربية، ترجمة حصة منيف (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1986)
أوليري (=دي لاسي)
ـ الفكر العربي ومركزه في التاريخ، ترجمة إسماعيل البيطار (بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1972)

إيريتييه (=فرانسواز)

ـ ذكورة وأنوثة: فكرة الاختلاف، ترجمة كاميليا صبحي، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 2003

إيسّر (=فولفجانج)

ـ فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000)

إيغلتون (=تيري)

ـ نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، دمشق، وزارة الثقافة، 1995

إيكو (=إمبرتو)

ـ ست جولات في الغابة القصصية، ترجمة محمد أبا الحسين (الرياض: جامعة الملك سعود، 1998)

ـ القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1996)

باختين (=م. ب)

ـ الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة (القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر، 1987)

ـ قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي (بغداد: دار الشؤون

الثقافية، 1986) للكتاب طبعة مغربية بعنوان" شعرية دوستويسفسكي" صدرت عن دار توبقال.

ـ الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق (دمشق: وزارة الثقافة، 1988)

بدران (=مارجو)

ـ رائدات الحركة النسوية المصرية والإسلام والوطن، ترجمة علي بدران، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000

بدوي (=محمد مصطفى: محرر)

ـ تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث، ترجمة عبد العزيز السبيّل وآخرون (جده: النادي الأدبي الثقافي، 2002)

برنس (=جيرالد)

ـ المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003

بروب (=فلاديمير)
ـ موروفولوجية الخرافة، ترجمة إبراهيم الخطيب (الدار البيضاء: الشركة المغربية للناشرين، 1986)
بروكلمان (=كارل)
ـ تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار (القاهرة: دار المعارف د، ت)
بلاشير (=ريجيس)
ـ تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1974)
بوحديبة (=عبد الوهاب)
ـ الإسلام والجنس، ترجمة هالة العوري، لندن، دار رياض الريس، 2001
تودروف (=تزفتيان)
ـ باختين: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح (القاهرة: الهيئة المصرية لقصور الثقافة، 1996)
ـ الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة (الدار البيضاء: توبقال، 1986)
ـ فتح أمريكا ومسألة الآخر، ترجمة بشير السباعي، القاهرة، دار سينا، 1992
ـ نحن والآخرون، ترجمة: د. ربى حمود (دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، 1998)
جامبل (=سارة)
ـ النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002
جرونباوم (=جوستاف فون)
ـ حضارة الإسلام، ترجمة عبدالعزيز توفيق جاويد (القاهرة: مكتب مصر، 1956)
جميل شك (=إرفن)
ـ الاستشراق جنسيا، ترجمة عدنان حسن، بيروت، قدمس للنشر والتوزيع، 2003
جنيت (=جيرار)
ـ خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرون، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1997
ـ مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب (الدار البيضاء: توبقال، 1986)

جنيت (=جيرار) وآخرون
ـ نظرية السرد، ترجمة ناجي مصطفى، الدار البيضاء، منشورات الحوار الأكاديمي، 1989
جولدسيهر (=أجنتس)
ـ مذاهب التفسير الإسلامي، ترجمة عبد الحليم النجار (القاهرة: مطبعة الخانجي 1955)
جيب (=هاملتون)
ـ دراسات في الأدب العربي (دمشق: المركز العربي للكتاب، د. ت)
جيته (=يوهان وولفغانغ)
ـ الآم فرتر، نقله عن الفرنسية أحمد حسن الزيات (القاهرة: عالم الكتب، 1968)
حداد (=إيفون يزبك) وإسبوزيتو (جون)
ـ الإسلام والجنوسة والتغيّر الاجتماعي، ترجمة أمل الشرقي، عمّان، المكتبة الأهلية، 2003
دولوز (=جيل) و غتّاري (=فيلكس)
ـ ما هي الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي وآخرون (بيروت: والمركز الثقافي العربي، 1997)
ديرلاين (=فريدرش فون)
ـ الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم (القاهرة: دار نهضة مصر 1965)
روزنتال (=فرانز)
ـ مناهج العلماء المسلمين في البحث العلمي: ترجمة أنيس فريحة (بيروت: دار الثقافة، 1980)
رووكي (=تيتز)
ـ في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتية العربية، ترجمة: طلعت الشايب (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة 2002)
ريكور (=بول)
ـ الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2000)

ريمون (=أندريه)

ـ المصريون والفرنسيون في القاهرة: 1798 ـ 1801ترجمة بشير السباعي (القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2001)

زيمرمان (=مايكل) ـ محرر

ـ الفلسفة البيئية، ترجمة: معين شفيق رومية (الكويت، عالم المعرفة، 2006)

ستيتكفيتش (=ياروسلاف)

ـ العرب والغصن الذهبي، ترجمة سعيد الغانمي (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2004)

ستيوارت (= ديفين)

ـ السجع في القرآن: بنيته وقواعده، ترجمة محمد بريري (القاهرة: مجلة فصول ع3/ 1993)

سعيد (=إدوارد)

ـ الاستشرق، نقله إلى العربية كمال أبو ديب (بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1981)

ـ تأملات في المنفى، ترجمة ثائر ديب، بيروت، دار الآداب، 2004

ـ الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب (بيروت: دار الآداب، 1997)

ـ خارج المكان، ترجمة فواز طرابلسي (بيروت: دار الآداب، 2000)

ـ المثقف والسلطة، ترجمة، محمد عناني (القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، 2006) والعنوان الأصلي للكتاب هو " Representations of the Intellectual "

سلدان (=رامان)

ـ النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، 1996

سوليه (=روبير)

ـ مصر: ولع فرنسي، ترجمة لطيف فرج (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002)

شولز (=روبرت)

ـ السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، 1994)

شيفرد (=ليندا جين)

ـ أنثوية العلم، ترجمة، يمنى الخولي (الكويت، عالم المعرفة، 2004)

الصدّة (=هدى)

ـ أصوات بديلة، ترجمة هالة كمال، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2002

علماء الحملة الفرنسية

ـ وصف مصر (المصريون المحدثون) ترجمة زهير الشايب (القاهرة: دار الشايب للنشر، 1992)

غولدمان (=لوسيان)

ـ مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي (اللاذقية: دار الحوار، 1993)

فاليط (=برنار)

ـ النص الروائي: تقنيات ومناهج، ترجمة رشيد بنحدّو (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1999)

فان تيغيم (= فيليب)

ـ المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد أنطونيوس (بيروت: منشورات عويدات، 1983)

فاولر (=ألستر)

ـ حياة وموت الأشكال الأدبية، ترجمة شاكر حسن راضي (بغداد: مجلة الثقافة الأجنبيةع2لسنة 1998)

فروم (=إريك)

ـ اللغة المنسية، ترجمة حسن قبيسي (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992)

فيتور (= كارل) وآخرون

ـ نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة عبد العزيز سبيل (جدة: النادي الأدبي ـ الثقافي، 1994)

فيثر ستون (ماك) وآخرون

ـ الجسد، ترجمة هشام الحاجي، تونس، نقوش عربية

كرسطيفا (جوليا)

ـ علم النص، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء، دار توبقال، 1997

كنيبيلير (= إيفون)

ـ الأمومة وهويّة المرأة في قلب الحركة النسويّة، جريدة"لوموند"الفرنسية بتاريخ9/ 2/ 2007انظر الترجمة العربية في جريدة الحياة بتاريخ 21/ 02/ 2007

كول (=جوان)

ـ الاستعمار والثورة في الشرق الأوسط، ترجمة عنان الشهاوي (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2001)

كونديرا (=ميلان)

ـ فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي (المغرب: أفريقيا الشرق، 2001)

كيرزويل (=اديث)

ـ عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور (بغداد: دار آفاق عربية، 1985)

كيليطو (=عبد الفتاح)

ـ لسان آدم، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي (الدار البيضاء: توبقال 1995)

ـ المقامات، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي (الدار البيضاء: توبقال 1993)

لاكوتير (=جان)

ـ شامبوليون: حياة من نور، ترجمة نبيل سعد (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2000)

لاين (=إدوارد وليم)

ـ عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، ترجمة سهير دسّوم (القاهرة: مطبعة مدبولي، 1999)

لوجون (=فيليب)

ـ السيرة الذاتية، ترجمة عمر حلي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994

لورنس (=هنري)

ـ الحملة الفرنسية في مصر: بونابرت والإسلام، ترجمة بشير السباعي (القاهرة: دار سينا، 1995)

لوكاش (=جورج)

ـ الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986)

ماي (=جورج)
- السيرة الذاتية، ترجمة محمد القاضي وعبدالله صولة، تونس، بيت الحكمة، 1992
متز (=أدم)
- الحضارة الإسلامية في القرن الرابع، ترجمة عبد الهادي أبو ريده (بيروت)
المرنيسي (=فاطمة)
- الحريم السياسي: النبي والنساء، ترجمة عبد الهادي عباس (دمشق، دار الحصاد، 1993)
- الخوف من الحداثة، ترجمة محمد دبيّات (دمشق، دار الباحث، 1994)
- سلطانات منسيات، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل (بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000)
- العابرة المكسورة الجناح، ترجمة فاطمة الزهراءأزرويل (بيروت: المركز الثقافي العربي، 2002)
- هل أنتم محصنون ضد الحريم، ترجمة نهلة بيضون (بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000)
المزيني (=حمزة بن قبلان/ مترجم)
- دراسات في تاريخ اللغة العربية (الرياض: دار الفيصل الثقافية، 2001)
مواريه (=جوزيف ماري)
- مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية على مصر، ترجمة كاميليا صبحي (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000)
مونرو (=جيمس)
- مقامات الهمذاني وقصص البيكاريسك، ترجمة خليل أبو رحمة (أربد: جامعة اليرموك، 1995)
ميكل (=أندريه)
- الأدب العربي، ترجمة رفيق بن وناس وآخرون (تونس: الشركة التونسية لفنون الرسم، 1969)
نالينو (=كارلو)
- تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية (القاهرة: دار المعارف، 1954)

هورفتش (=يوسف)

- المغازي الأول ومؤلفوها، ترجمة حسين نصار (القاهرة: مطبعة الحلبي، 1949)

هولب (=روبرت)

- نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل (جدة: النادي الأدبي والثقافي، 1994)

هيغل (=فردريك)

- فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي (بيروت: دار الطليعة، 1981)

واليا (=شيلي)

- صدام ما بعد الحداثة: إدوارد سعيد وتدوين التاريخ، ترجمة عفاف عبد المعطي (القاهرة، رؤيا للنشر والتوزيع، 2006)

ويليك (=رينيه)

- مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور (الكويت: عالم المعرفة، 1987)

ويليك (=رينيه) أوستن (=وارين)

- نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987)

ثالثا. المراجع الأجنبية

Chatman (= Seymour)

- Story and Discourse (London: Cornell university press, 1978)

Ducrot &Todorov

- Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language (London: John Hopkins University Press, 1979)

Frye (= Northrop)

- Anatomy of Criticism (New Jersy Princeton University Press, 1973)

Genette (= Gerad)

- Narrative Discourse (New York: Cornell university press, 1980)

Gerhardt (= Mia)

- The Art of story - Telling: Aliterary Study of the thousand and one nights. (Leiden: Brill, 1963)

Ghazoul (= Firial Jabouri)

- The Arabian Nights: Astructural Analysis (Cairo, 1980)
Hartmann (=R. R. K) & Stork (=F. C)
- Dictionary of Language and Linguistics (LONDON: Applied science publisher, 1970)
Ong (=waltar)
- Orality and Literacy (London - New York: Methuen, 1989)
Scholes (=Robert) & Kelloge (=Robert)
- The Nature of Narrative (London - New York: Oxford university press, 1984)
Scholes (=Robert)
- Structuralism in Literature (New Havan - London: Yale University Press, 1974)
Todorov (=Tzvetan)
- The poetics of prose (oxford: Basil Blackwell, 1977)
Tompkins (= Lane) ed
- Reader - Response criticism (London: johns Hopkins university press, 1980)
Wales (=Katie)
- A dictionary of Stylistics (London - New York: Longman)

الفهرس